

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»
на тему:

**«Вільгельм Телль» Дж. Россіні:
історичний, драматургічний та виконавський аспекти»**

Виконавець: студент IV курсу
денної форми навчання
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Бакалавр»
Коваль Віталій Віталійович

Науковий керівник:
доц. кафедри теорії музики
Горак Я.Р.

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри академічного співу
Жишкович М.А.

Львів 2020

Зміст

Вступ	3	
Розділ 1. Загальна характеристика оперної творчості		
Джоакіно Россіні	6	
Розділ 2. «Вільгельм Телль» - остання опера Дж. Россіні		17
<i>2.1 Історія написання опери</i>		17
<i>2.2. Порівняльна характеристика з літературним</i>		
<i>першоджерелом</i>		19
<i>2.3. Драматургія опери</i>		22
Розділ 3. Сценічно-виконавський аналіз партії Арнольда в		
інтерпретації Х. Д. Флореса		29
Висновки	36	
Список використаних джерел	38	

Вступ

Джоакіно Россіні – геніальний італійський композитор ХІХ ст., автор численних опер та інструментальної музики. В його творчому доробку можна виділити справжні шедеври оперного мистецтва, які назавжди увійшли в золотий фонд світової класичної оперної спадщини. Вокальні партії вражають своєю технічною складністю і вимагають досконалого володіння стилем співу *bel canto*.

Зважаючи на такі, інколи завищені вимоги композитора до співаків, деякі опери ставляться вкрай рідко. Одна з причин – це просто неможливість підібрати відповідних співаків, які би змогли справитися з цим віртуозним нотним матеріалом.

Актуальність дослідження ґрунтується на істотно меншій популярності як серед виконавців, так і серед музикознавців опери «Вільгельм Телль» (за винятком увертюри), а також відсутністю ґрунтовного музикознавчого і виконавського аналізу опери.

Мета роботи комплексна характеристика опери «Вільгельм Телль» Дж.Россіні, включаючи історичний контекст створення опери, характеристику її драматургії та аналіз однієї з партій.

Завдання роботи:

1. визначити місце опери Дж. Россіні «Вільгельм Телль» в загальному оперному доробку композитора;
2. розкрити обставини написання;
3. порівняти з літературним першоджерелом;
4. визначити драматургічні лінії опери і прослідкувати їх розвиток у структурі опери.
5. зробити детальний аналіз партії Арнольда на прикладі вокально-сценічного втілення Хуана Дієго Флореса в італійській постановці 2013 року.

Таке дослідження повинне дати поштовх молодим співакам виконувати складну музику Россіні, що, в свою чергу, допоможе не тільки покращити

вокально-технічну майстерність вокалістів, але і зацікавить керівництво оперних театрів в постановці цілої опери.

Об'єкт дослідження – оперна творчість Джоакіно Россіні.

Предмет дослідження – опера «Вільгельм Телль».

Написання роботи буде виконуватися шляхом підбору, вивчення та аналізу окремих матеріалів з різних джерел: клавіру опери, лібрето, літературного першоджерела, статей, досліджень музикознавців про життя та творчість Россіні і, найголовніше, постановки опери 2013 року в м. Пезаро.

Стан наукового дослідження: Серед значного масиву музикознавчої літератури, проблематиці роботи найбільш близькі такі праці:

У статті «Відомий і невідомий Россіні на фестивалі у Пезаро» [11] М. Черкашина – Губаренко описує враження від фестивалю. У цій рецензії, написаній легким і приємним до читання стилем, вагомою є інформація щодо двох опер-серія із подальшим описом, а також порівняння з іншими операми композитора, написаними в той же період. Йдеться про оперу «Авреліан у Пальмірі» (також «Італійку в Алжирі» й «Танкред»), яку Россіні написав у віці 21 року, однак вона вийшла «сирою» і не мала успіху на прем'єрі. Увертюру з цієї опери Россіні пізніше використав в «Севільському цирульнику». Авторка широко описує сюжет опер, але мало уваги приділяє аналізу виконання партій співаками, їхній вокальній подачі та драматичній грі.

Дослідження А. Молибоги «Жанрово-стильові моделі італійської комічної опери у ранній творчості Двокінно Россіні» [9] подає детальний аналіз восьми ранніх опер композитора, історичний контекст їх написання, розбирає поняття «фарс» та місце цього жанру в творчості Россіні. Авторка також описала процес кристалізації власного оперного стилю Дж.Россіні в жанрі опери buffa, дослідила кульмінаційний твір ранньої творчості – оперу «Італійка в Алжирі» та питання співпраці композитора та лібретистів. Зі своєї сторони, я би хотів додати дослідження хоча би однієї опери на прикладі якоїсь конкретної постановки (наприклад, постановка «Італійки в Алжирі» у

Віденській Staatsoper в 2015р.). Навіть без аналізу виконання партій, можна би було дослідити принципи оперної творчості Россіні в контексті сучасної постановки.

Робота складається зі Вступу, трьох розділів основної частини, Висновків, Списку використаних джерел (14 позицій) та Додатків.

Розділ 1. Загальна характеристика оперної творчості

Джоакіно Россіні.

Джоакіно Россіні (1792-1868) – італійський композитор, автор декількох десятків опер. Сучасники називали його «італійським Моцартом», оскільки саме йому належав вінець першості в тогочасній італійській класичній музиці, аж поки новим королем не став Джузеппе Верді.

Для початку варто зробити невелику історичну довідку. Загальновідомо, що Апеннінський півострів ще з XVI століття був розділений між Францією, Іспанією та Австрією, які постійно намагалися закріпити свої позиції і забрати частину земель Італії. В 1705 році після перемоги принца Євгена в битві під Туріном, вся Ломбардія відійшла до Австрії, яка здобула домінуючу владу в Італії. У 1713 р. до імперії Габсбургів відійшли також Неаполітанське королівство, о. Сардинія (які в 1738 році дістаються Іспанії), а згодом ще і Тоскана. 1796 - 1814 рр. позначилися пануванням Франції на чолі з Наполеоном [3]. Таке довготривале поневолення і часта зміна влади позначилися на загальному розвитку країни, в тому числі культурному і духовному. В XIX-те століття Італія увійшла під лозунгом боротьби із чужоземним пануванням. Поштовхом до цього стали події Великої французької революції 1789 р. В 1831 році Джузеппе Мадзіні в Марселі створює підпільну організацію «Молода Італія», мета якої — звільнення та об'єднання Італії. Починається Рісорджименто — епоха воз'єднання Італії [8,с.352].

Без сумніву, такий бурхливий спалах національної свідомості не міг не зачепити сферу культури і мистецтва, діячі якої найбільше відчували психологічний стан своїх співвітчизників.

Що стосується музичного мистецтва, а особливо оперного жанру, то тут спостерігалася деяка відсталість від найновіших віянь і тенденцій в європейській опері тих років. Звичайно ж, це було спровоковано довгим національним пригніченням і неможливістю нормального розвитку. Сильна

цензура контролювала абсолютно все, а публіка надто сильно звикла до розважальної функції театру. Як правило, люди приходили на вистави, щоб побачити зовнішню вишуканість, почути вокалістів-віртуозів, побути на таких-собі «світських зустрічах». Оперні театри були в приватних руках і працювали лише впродовж певних сезонів. Якщо в сфері комічної опери ще був якийсь розвиток, то *opera-seria*, здається, абсолютно відійшла на задній план. [8, с.353]

Потреба в розвитку наявного та переосмисленні старого привела до формування нової оперної школи. Найважливіше те, що цей жанр почав формуватися під егідою ідей національно-визвольної боротьби. Провідником переродження оперного жанру став, звичайно ж, Россіні.

В творчій еволюції Россіні виділяють кілька періодів, які демонструють професійний розвиток композитора. Перший період творчості – «Італійський». 1792-1822 рр.

Перу Россіні належить 39 опер. З них, 31 написана саме в цей період творчості композитора. Творити він почав в доволі ранньому віці. Прем'єра першої його опери «Деметрій і Полібій» відбулася в 1812 році. На цей момент Россіні було всього 20 років. Для юного митця це був величезний успіх. Він працював в жанрах героїчної (*opera seria*) та комічної (*opera-buffa*) опери. В перші роки творчості композитор ще був дуже залежний від смаків і вимог публіки, амбіцій виконавців, а також вже усталених за роки традицій, які, як певні штампи, «кочували» з твору в твір. Россіні також не надавав великого значення вибору сюжетів для своїх опер.

В 1813 році на сцені Венеційського театру «Ла Феніче» відбувається прем'єра опери «Танкред». Це героїко-патріотична *opera seria*, написана на сюжет однойменної історичної трагедії Вольтера. В опері можна простежити чітку патріотичну лінію, а також любов до рідної землі. Це зумовлено значним впливом на композитора національно-визвольних рухів в Італії. Власне, він вперше в італійській опері виставив на передній план і розкрив тему Батьківщини; почав реформувати традиції, аби створити героїчну

музичну драму; ввів в оперу хор та масові народі сцени, які підкреслювали драматичні моменти дії, починали і закінчували твір; розширив речитативні сцени, які зв'язав з найбільш напруженими моментами драми. Звичайно ж були і недоліки, зокрема: увертюра тематично не пов'язана з оперою, вона була позичена з іншого, раніше написаного твору композитора; дуже повільний розвиток дії, що зумовлено статичним лібрето; партія героя Танкреда написана для альту, відповідно відважного чоловіка повинна співати жінка (що було однією з традицій італійського театру). Щодо лібрето опери, то можна відмітити багато невідповідностей з оригіналом. Зокрема, кінцівка опери носить щасливий характер, що ніяк не відповідає трагічному закінченню оригіналу. Россіні в певній мірі став заручником тогочасних реалій і традицій, які не допускали трагічного закінчення опер. Такий прийом він пізніше застосував і в «Отелло». Беручи до уваги дуже скупу матеріальну базу в італійських театрах, постановки виходили доволі убогі. Це змусило композитора вдаватися до хитрощів і «маскувати» дійство на сцені за допомогою гарної музики, яка мала за мету відволікти глядачів. [8,с.357]

В тому ж 1813 році у Венеції відбувається ще одна доволі важлива прем'єра. Це комічна опера «Італійка в Алжирі». Тут Россіні запропонував чудове трактування ансамблевих сцен, яких є доволі багато в опері, надав кожному персонажу яскраві індивідуальні риси та характеристики, вміло поєднав кульмінації і спади, створивши непереривну лінію музично-драматургічного розвитку. «Танкред» й «Італійка в Алжирі» поклали початок оперної реформи, покликаної подолати затяжний занепад театру та відродитися з новою силою, використовуючи ідеї та дух національного відродження Італії. [2, с.30]

Ще одним шедевром Россіні стала опера «Єлизавета, королева Англійська», поставлена в 1815 році у театрі «Сан-Карло», Неаполь. З новаторств можна виділити введення композитором струнного оркестрового супроводу всіх речитативів (на противагу «сухим» речитативам, які існували до цього). Завдяки цьому, в опері серія з'явилися певні підстави для

подальшого просування в сторону цілісного і наскрізного розвитку музичного матеріалу. Крім цього, Россіні виписав у вокальних партіях всі віртуозні пасажі і прикраси, які до цього мали суто імпровізаційний характер. Цим самим він зробив реформу італійського оперного співу і зажадав від співаків точного виконання авторського музичного тексту. Ця опера ознаменувала початок творчої зрілості Россіні і поступовий підхід до піку його розвитку в сфері комічної опери. [2, с.38-39]

Вершиною клопіткої роботи стала опера «Севільський цирульник» на лібрето Стербіні по п'єсі Бомарше, написана в 1816р. всього за 20 днів. Цікаво, що опера з такою ж назвою вже існувала (композитор Паізієлло). Россінівський «Цирульник» зумів витіснити популярну до цього комедію. Лібрето опери багато в чому відрізняється від оригіналу: було додано кілька нових сцен та ситуацій (наприклад, сцена з серенадою Альмавіви на початку). Якщо комедія Бомарше – це антифеодальна сатира, то лібрето Стербіні – типова італійська комедія. Крім чудових і віртуозних арій, в опері також є багато ансамблів, в яких відбувається розвиток та зіткнення характерів персонажів. Музика чітко передає повороти дії, зміну ситуацій та настрою персонажів. Россіні використав прийом крешендо, а саме додавав гучності в кінці деяких арій, ансамблів, фіналів, що створювало певну загальну кульмінацію. В цьому творі органічно поєднуються старі традиції з новаторствами композитора. Вона принесла своєму творцю славу найбільшого майстра в оперному жанрі того часу в цілому, а також в жанрі комічної опери зокрема. Здавалося, композитор взяв все найкраще з його попередніх опер і застосував це в «Севільському цирульнику». [8, с.364]

Оскільки композитор працював, постійно проживаючи в Італії, це залишило немалий слід на його творах, переважно з негативним відтінком. В цей час італійський театр був сильно обмежений через свої закостенілі традиції. Люди, коли приходили в театр, слухали лише окремі номери – сольні виступи солістів-віртуозів, ігноруючи всю іншу дію і музику. Намагання Россіні досягти цілісності опери, зменшивши роль «хизування»

солістів голосом або збагатити музику симфонічними принципами розвитку, тогочасна публіка часто зустріла вкрай негативно. Отож, не намагаючись надто протистояти цим всім викликам, Россіні найперше береться оновлювати і розвивати позитивні аспекти італійського оперного театру (чудовий спів *bel canto*, багату мелодику, жанрову основу - *opera buffa* і *seria*, а також характер відкритості та легкості італійської музики), м'яко впроваджуючи при цьому багато нового. І можна сміливо визнати, це йому вдалося.

В перший період творчості композитор написав більше 30 опер, однак зважаючи на причини, вказані вище, не всі вони стали популярними. Найвідоміші в комічному жанрі - це: «Італійка в Алжирі», «Попелюшка», «Сорока-злодійка». Героїчні опери: «Танкред», «Єлизавета, королева Англійська», «Отелло», «Мойсей в Єгипті», «Магомет II».

Творчі пошуки не могли обмежуватися лише однією країною і її культурою. Россіні хоче вловити найновіші мистецькі віяння таких країн як Австрія, Німеччина і Франція.

Другий період творчості охоплює 1822-1824 рр. і його можна б назвати «Роки мандрівок».

1822 року, разом із театральною трупкою, Россіні їде у Відень. Це не могло не позначитися на творчій еволюції композитора. Знайомство з традиціями і репертуарами театрів інших європейських країн дало поштовх для розвитку оркестрово-симфонічного мислення з подальшим застосуванням в творах.

Він пише опери «Зельміра» і «Семіраміда», які вже відрізнялися від його попередніх, однак все ще містили багато штампів.

Опера «Зельміра» була написана на основі сюжету однойменної трагедії французького драматурга Беллуа для театрального сезону 1821/22 років. Попри заплутане лібрето, постановка пройшла досить успішно. Критика відмітила цілісність стилю та форми опери, відточену

інструментовку та загальну еволюцію композитора. Однак на противагу цьому, преса також писала про жахливе лібрето. [2, с.66]

Опера «Семіраміда» була поставлена в 1823 році у Венеції. Мала шалений успіх, про що свідчать дев'ять викликів Россіні на сцену після закінчення вистави. Основою однойменна трагедія Вольтера. Цього разу лібрето було написане дуже добре і це дало можливість композитору зосередитися на драматургії та конфліктних сценах. Тут він застосував новаторські принципи, створені під враженням від поїздки у Відень, зокрема: своєрідний наскрізний музичний розвиток, тематичний зв'язок опери й увертюри, органічне включення хору для підсилення сольних номерів, виразні речитативи і в цілому вокальні партії. Найголовніше – це темброве збагачення оркестру та підсилення його ролі. Негативні аспекти опери – це надмірно віртуозні вокальні партії, а також характер музики, який ще не відповідав жанру *opera-seria*. [2,с.72]

Россіні їде ще далі і опиняється в Лондоні. Там він був надзвичайно бажаним та шанованим гостем. Диригуючи свої опери, він заробив цілий статок. Музична культура Британії на той момент не виділялася чимось особливим, навіть більше, - знаходилася у занепаді. Россіні повинен був дати поштовх у розвитку мистецтва в країні, однак цього не зробив. Він мав контракт на написання нової опери спеціально для Лондона, проте загальна атмосфера не надто сприяла творчим пошукам і він, з доволі великою сумою грошей, їде геть. [2, с.74-75]

По дорозі в Італію, він відвідує Париж. Творча атмосфера міста настільки його вразила, що Россіні вирішує залишитися тут ще на якийсь час.

Третій період творчості – «Паризький» (1824-1830 рр).

Полагодивши ще деякі справи на Батьківщині, в 1824 році композитор переїжджає до Парижу. Здається, Россіні знайшов своє місце, оскільки його кар'єра в цьому тогочасному мистецькому та інтелектуальному центрі Європи була надзвичайно стрімкою. Він починав як музичний директор Королівського італійського театру і вже за короткий час став

загальновідомою зіркою серед всіх прошарків суспільства. [2, с.76] Щодо його творчості, то швидкість написання опер відчутно знизилася. Якщо до 1822 року він написав 33 опери, то за 6 років перебування в Парижі – всього 5. Це пояснюється бажанням удосконалити техніку написання та вивчити нові художні традиції; в даному випадку – французькі. Россіні пише одноактну оперу-кантату «Подорож до Реймса», на честь коронації Карла X. Опера не мала великої популярності у публіки і композитор забрав партитуру з театру, розуміючи, що французи, виховані на традиціях Глюка, Керубіні і Спонтіні, будь-чого не сприймуть.

Россіні береться глибоко вивчати природу французької мови, її інтонацію, прагне досягнути єдності слова і музики, яскравої театральності.

Для французької опери були характерні балетні вставки та великі масові сцени, важлива роль оркестру, а також декламаційний стиль без надмірної вокальної віртуозності. Ці засади він намагався втілити в наступних своїх операх: «Осаді Коринфу» і «Мойсеї». Россіні зробив наступні кроки:

- взяв за основу раніше написані опери «Магомет» і «Мойсей в Єгипті» відповідно;
- створив нове лібрето, міняючи сюжет для підсилення героїчної лінії: на перший план виходять теми боротьби і самопожертви заради Батьківщини;
- розширюється кількість актів в старих операх, відповідно композитор пише багато нової музики, покращує або виключає старе;
- змінює характер вокальних партій, забираючи віртуозні прикраси і додаючи пластичність та декламаційну свободу;
- збагачує партію оркестру і робить ставку на масові ансамблеві сцени, висуваючи їх на перший план.

Наступна опера «Граф Орі» написана вже в комедійному жанрі. Твір також не був повністю оригінальним, бо включав в себе найкращі номери з

«Подорожі до Реймса». Таким чином Россіні оволодів двома основними жанрами французького оперного театру – героїчною та комічною операми.

Написання героїчних опер, однак, не давалося композитору так легко, як створення комічних. Навіть Бетовен радив Россіні відмовитися від таких ідей і далі продовжувати працювати в найприроднішій комічній сфері. Однак композитор не зупинявся. Спеціально для французької сцени, він мріяв написати оперу, в якій би не було жодних запозичень. [2, с.77-80]

Так в серпні 1829 року на сцені Grand Opera ставиться останній шедевр генія – героїчна опера «Вільгельм Телль». Це своєрідна «лебедина пісня» композитора, в якій він підсумовує і синтезує всі досягнення в оперному жанрі.

Керівництво оперних театрів часто скорочувало оперу, видозмінювало її: дійшло до того, що тривалий час ставилася лише II дія як вступ до інших вистав. Россіні знав справжню велику музичну цінність свого твору, однак, попри сильне обурення, здебільшого мовчав. У Франції оперу «витягували» віртуозні виконавці, а в країнах-імперіях її і зовсім забороняли (або змінювали назву та сюжет), зважаючи на надто очевидні заклики до боротьби.

Постійна критика з боку колег-композиторів, які хоч і визнавали геніальність маестро, не могли перебороти свої заздрощі. Все це могло служити причиною завершення Россіні кар'єри оперного композитора. Він перестав писати. Достеменно невідомо всіх справжніх причин такого рішення. Сам композитор писав: *«Наскільки рано, ледь дозрілим юнаком, я почав писати, настільки ж раніше, ніж будь-хто міг це передбачити, я кинув це робити. Так завжди буває в житті: хто рано починає, повинен, згідно із законами природи, рано закінчити»* [9].

Ще однією, можливо, основною причиною небажання композитора створювати оперні шедеври, міг бути стрімкий і впевнений розвиток романтизму в музиці Франції та Німеччини. Цей художній напрям був чужий для Россіні, який називав себе «останнім класиком». Він не хотів плисти за

течією змін, а також йти проти всіх. Россіні вже і так був визнаним композитором з немалим достатком.

На арену оперного мистецтва почала виходити велика французька опера на чолі з Майєрбером і Россіні, напевно зрозумівши, що йому немає сенсу більше залишатися в столиці Франції, їде далі.

Цим починається наступний період творчості (1830 -1868 рр.), який характеризується полишенням оперного жанру.

Незадовго після прем'єри останньої опери, Россіні покидає Париж і починає їздити по Європі: відвідує то Італію, то Іспанію, інколи також і Францію. З 1836 року залишився на довгий час в Болоньї. Відбуваються зміни в його особистому житті: він розводиться зі співачкою Кольбран (більшість партій для сопрано в операх маестро були написані саме для неї) і одружується вдруге з О.Пеліссє. В Болоньї він охоче займається викладацькою роботою, керує Болонським музичним ліцеєм (де і сам навчався) і намагається активно сприяти розвитку музичної культури в країні. В 1855 році знову переїжджає в Париж для тривалого лікування.

Щодо творчості маестро, то він писати не перестав, однак інтенсивність композиторської діяльності і масштабність творів суттєво зменшилася. Після «Вільгельма Телля» Россіні написав ще доволі велику кількість вокальних і фортепіанних мініатюр, об'єднаних під загальною назвою «Гріхи моєї старості». Відомий його вокальний цикл «Музичні вечори» 1835р. Поряд з невеликими п'єсами і романсами, він написав два великих багаточастинних вокально-симфонічних твори. Це «Stabat mater» для солістів, хору і оркестру (1842р.), а також «Маленьку святкову месу» для солістів, хору та оркестру (1864р.). Россіні звернувся до духовного жанру, тому що його все ще тягнуло до великої музичної форми і в цій царині він був вільний від надмірної критики колег, які вже надихалися абсолютно чужим для композитора романтизмом. Не дивлячись на доволі строгий і консервативний жанр музики, його «Stabat mater» та «Святкова меса» вийшли доволі світськими. Головним чином, завдяки своїй емоційності,

приземленості, легкості музики та наповненості загальнолюдськими переживаннями самого автора. Світський характер цих двох великих творів обумовив їхнє виконання не в церкві, а на концертних сценах, що нагадує більше виконання опери в концертному виконанні.

Таким чином, безумовно можна назвати Россіні саме оперним композитором. Він почав писати доволі рано і багато хто називав його генієм. Це дійсно так, але не можна не відмітити, що така геніальність не виникла сама по собі. Це результат постійного вдосконалення та творчої еволюції. Італійський період можна охарактеризувати як дуже продуктивний, однак не повністю зрілий: композитор написав багато опер, опираючись на традиції суто лише італійського оперного театру (який, в свою чергу, мав багато штампів і відтінок незначної відсталості). Кульмінацією цього періоду стала опера «Севільський цирульник». Далі композитор починає гастролювати по цілій Європі, вдосконалюючи при цьому свій стиль та вбираючи традиції інших національних шкіл. Його опери стають «об'ємніші» у всіх аспектах: підсилюється роль та темброве багатство оркестру, покращується сюжетна та драматургічна лінії, вокальні партії позбуваються зайвої віртуозності і більше пристосовуються до контексту всієї опери. Звичайно ж, Россіні не тільки брав, він і давав. Це, наприклад, широка вокальна кантилена, неймовірна мелодична виразовість та гнучкий рельєфний ритм – аспекти, які композитор приніс у французьку оперну музику. Звернення до історичних сюжетів додало «ваги» та серйозності його загальному оперному доробку, хоча сьогодні ми знаємо Россіні переважно як композитора в царині саме комічної опери; історичні, на жаль, залишилися в тіні таких шедеврів як «Севільський цирульник» чи «Сорока-злодійка».

Синтезувавши всі надбання, маестро написав «Вільгельма Телля», чим поставив чудовий заключний акорд в своїй кар'єрі оперного композитора і підготував платформу для опер Майєрбера та Верді.

Розділ 2. «Вільгельм Телль» - остання опера Дж. Россіні.

2.1 Історія написання опери.

«Вільгельм Телль» (фр. Guillaume Tell, італ. Guglielmo Tell) — опера Джоаккіно Россіні на чотири дії. Лібрето В. Ж. Етьєна де Жуї та І. Л. Ф. Іполита Бі, в основу якого лягла однойменна п'єса Фрідріха Шиллера.

В 1824 році Россіні стає музичним директором королівського Італійського оперного театру в Парижі. Умови були просто чудові. Зважаючи на велику кількість палких прихильників та активних критиків творчості, композитор не відчував браку уваги. Навіть навпаки, в якийсь момент він вирішив відгородитися від них та створити серйозну партитуру, яка поставить крапку в його оперній творчості.

В 20х роках ХІХ ст. в Парижі посилювалися протестні та революційні настрої. Героїчна боротьба інших народів за свої права знаходила відгомін в високих паризьких колах (боротьба греків за свободу від турків). Французькі митці завжди доволі гостро відчували народні настрої і політичні зміни. Так, впродовж другої половини 20х років світ побачили музичні та літературні твори, які прямо закликали до боротьби. Наприклад, це революційно-героїчна опера Гретрі «Вільгельм-Телль», написана ще в 1791 році; в тому ж році ставиться «Фенелла, або німа з Портічі» Обера. Россіні не залишився осторонь. Він задумує написати оперу, створивши при цьому новий тип драматизму, вільний від перебільшеного героїчного пафосу театру класицизму. На композитора мали вплив великі масові народні сцени з опери «Фанелла», а також фінальний хор з його власної «Осади Коринфу». Сюжет «Вільгельма Телля» в той момент був як ніколи актуальним.

Пишучи оперу, Россіні не думав, що прийдеться витратити стільки сил та часу. Опера писалася 10 місяців. Ще влітку 1828 року на сторінках «La Revue Musicale» [13] маестро повідомив, що «Вільгельм Телль» буде його останньою оперою.

Прем'єра відбулася 3 серпня 1829 року на сцені Grand Opera в Парижі і попри зірковий склад і велику розрекламованість, пройшла доволі холодно і без особливих емоцій зі сторони глядачів. Твір композитора триває більше чотирьох годин (перша постановка – більше шести) і це змусило директорів театрів скорочувати його. Варто зазначити, що не зважаючи на слабку популярність опери, король Карл X таки нагородив Россіні Орденом легіона.

У «Вільгельмі Теллі» Россіні втілює наступні свої ідеї та новаторства:

1. Величезне значення народно-масових хорових сцен. В драматургійному плані народ відіграє головну роль в опері, а тема народно-визвольної боротьби – те, заради чого і писалася ця героїчна опера. Хор пронизує всю оперу і наділений великою палітрою емоцій – від радості, світлих почуттів, мрій та романтики («*Quel jour serein le Ciel*» з I дії) до обурення, рішучості, гніву та закликів боротися («*Des profondeurs du bois immense*»).
2. Всі персонажі мають індивідуальні психологічно-драматичні характеристики. Їхні дії та вчинки зумовлені їхніми характерами.
3. В ансамблях композитор намагається зберегти індивідуальний музичний образ кожного учасника, чим зіштовхує кількох різних за характеристиками героїв. Це додає драматизму всій дії і відкриває широкі можливості для розвитку драми. Наприклад, глядач не може передбачити чия лінія візьме верх і як розвиватимуться подальші події.
4. Музично-сценічна дія розвивається великими пластами, які з'єднуються за допомогою речитативів. В творчості Россіні речитатив зазнав певних перетворень – з італійського *secco*, він переріс в драматичну декламацію. Такий прийом забезпечує нерозривність сцен і монолітність опери в цілому.
5. Дуже точно переданий місцевий колорит. Россіні використав швейцарські народні пастуші наспіви і поєднав їх з мелодичністю італійських пісень. Це дозволило передати атмосферу альпійських гір та природи.

Впродовж свого існування, опера стикнулася з багатьма проблемами, здебільшого через свій політичний підтекст та складність. «Обрана» оперна публіка зрозуміла головний посил і те, що цей твір розкриває нову сторінку в оперному мистецтві, однак переважна більшість буржуазії очікувала трохи іншого. Публіка хотіла чути віртуозну розважальну музику, яка би не мала надто глибоких і таких очевидних політичних сенсів.

Опера отримала дуже високу оцінку Ріхарда Вагнера, який говорив у розмові з її автором: *«Я хочу мелодії вільної, незалежної, що не знає кайданів; мелодії, що точно окреслює у своїх характерних обрисах не тільки кожен персонаж так, аби його не можна було сплутати з іншим, але будь-який факт, будь-який епізод, вплетений у розвиток драми; мелодії за формою дуже ясної, яка, гнучко і різноманітно відгукує на зміст тексту поетичного, могла б розтягуватися, звужуватися, розширюватися, виконуючи вимоги музичної виразності, якої домагається композитор. Щодо такої мелодії, то ви самі, маестро, створили найвищий її зразок у сцені "Вільгельма Телля" "Стій нерухомо", де вільний спів, що акцентує кожне слово і підтримуваний трепетним супроводом віолончелей, досягає найвищих вершин оперної експресії. ... Ви, маестро, створили музику всіх часів, і вона найкраща».* [5, 49]

Незвичне трактування теми і новизна музичного стилю спочатку викликали доволі стримані емоції в паризької публіки, але незабаром чудовий твір Россіні був високо оцінений і увійшов до репертуару оперних театрів багатьох країн світу.

2.2. Порівняльна характеристика з літературним періоджерелом.

Лібрето опери «Вільгельм Телль» було написано на основі однойменної драми Фрідріха Шиллера [12].

Драма Шиллера написана в художньому стилі і базується на історичних подіях, які відбувалися в Швейцарії в кінці XIII, на початку XIV

ст. Возвеличується образ легендарного народного героя – Вільгельма Телля, який героїчно боровся за незалежність своєї країни.

Як не дивно, образ самого Вільгельма Телля розкрито не повністю, оскільки він приєднався до повстання значно пізніше і не виконував ролі головного ініціатора боротьби. Більше того, в п'єсі він навіть відмовлявся брати участь у визвольному русі і приєднався лише після особистого конфлікту з владою. Оригінальна п'єса складається з п'яти дій, що трохи затягує всю драматургію вистави.

Очевидно, що для написання опери потрібен перебільшено конфліктний сюжет та персонажі із загостреними психологічними характеристиками. Щоб досягти цієї мети, автору лібрето довелося значно переробити події першоджерела і наділити головних героїв якостями, які би відповідали драматургії опери.

Дійові персонажі в опері: Вільгельм Телль - швейцарський патріот (баритон); Гедвіга - його дружина (сопрано); Джеммі - їх син (сопрано); Гесслер -намісник кайзера в Швейцарії і Урі (бас); Матильда - його донька (сопрано); Арнольд - швейцарський патріот (тенор); Мельхталь - його батько (бас); Вальтер Фюрст - інший швейцарський патріот (бас); Рудольф - офіцер гвардії Гесслера (тенор); Лейтхольд - пастух (бас).

Відмінності та особливості лібрето в порівнянні з першоджерелом:

- Перша дія пов'язана з описом святкування національного свята, а також частково розкриває ролі та характери персонажів Мельхталя (старійшини), його сина Арнольда (закоханого в принцесу Матильду, дочку залятого ворога), В. Телля та пастуха Лейтхольда. В оригіналі події відбуваються в різних, не пов'язаних між собою місцях, розкриваючи по черзі образи всіх персонажів.
- Вільгельм Телль одразу ж показаний провідником повстання. Однак в п'єсі, спочатку, він звичайний селянин.
- В оперу вводиться новий персонаж – Рудольф, командувач військ Гесслера. Його немає в оригінальній п'єсі.

- Образу Мельхтала надано роль старійшини, натомість в п'єсі він звичайний селянин, який фізично постраждав від рук загарбників (йому викололи очі і пустили світом). Також цей образ увібрав в себе оригінального персонажа Аттінгаузена – місцевого багатого та впливового феодала, який виступає на боці повстанців.
 - Джеммі, сину Телля відводиться роль, яка підкреслює значущість батька як вправного лучника та народного повстанця. Також хлопець слугує «мостом», який починається в III дії (сцена з яблуком) і закінчується підпалом будинку в IV дії.
 - Лейтхольд уособлює оригінальний образ Баумгартена. У драмі цей селянин втікає від солдатів, після вбивства коменданта, який намагався обезчестити його дружину. Власне, в цій сцені В. Телль з'являється вперше, допомагаючи Баумгартену переплисти озеро. Натомість в опері, Лейтхольд втікає після вбивства одного із солдатів Гесслера, який намагався вкрасти його доньку.
 - Образ Арнольда в опері є збірний і доволі перебільшений. Згідно з оригіналом, це дійсно один із провідних учасників повстання. Лібретисти вводять важливу любовну лінію і переплітають її саме з образом молодого селянина. В драмі ця лірична лінія належить ще одному важливому персонажу – Руденцу. Він закоханий в австрійську аристократку Берту фон Брунек (в опері це образ Матильди, доньки Гесслера).
- В опері, Етьєн де Жуї поєднує цих двох персонажів в єдиний образ відважного, закоханого героя, який захищає свою землю і палко кохає доньку головного ворога. Варто зазначити, що образ саме «оригінального» Руденца буде домінувати над Арнольдом впродовж всієї сюжетної лінії.
- В III дії В. Телль відмовляється схилитися перед шоломом Гесслера. У п'єсі, він просто не помітив цього «особливого» капелюха. Ця

випадковість послужила приводом для подальшого активного включення персонажа в боротьбу.

- Ще одна відмінність – вбивство Гесслера. В оригіналі, В. Телль вбиває його із засідки в горах, незадовго після звільнення. В опері це відбувається вже після «подання знаку» на загальне повстання і одразу ж після втечі Телля з човна.
- В лібрето відсутні деякі оригінальні події, як, наприклад, вбивство імператора і подальша зустріч Телля з його вбивцею – швабським герцогом Йоаном.

Загалом, лібретисти доволі вправно передали зміст та основний посил п'єси Шиллера. Найбільша проблема, як на мене – це велика кількість персонажів оригінальної п'єси. Це дуже затягує дію. Зрозуміло, що опера не може вмістити таку велику їхню кількість, оскільки дія музичного твору обмежена (хоча «Вільгельм Телль» Россіні і так вийшов порівняно довгим). Завданням лібретистів було створити оригінальні образи дійових осіб і максимально загострити драматургію. Не зважаючи на досить невелику кількість розбіжностей, Етьєн де Жуї та Іполит Бі справилися зі своїм завданням. Вони створили доволі яскраві та харизматичні образи персонажів, кожен з яких займає своє важливе місце. Це дозволило Россіні нарешті розв'язати проблему «штампованих» героїв в його операх. Тема народної боротьби вийшла на перший план і чітко читалася впродовж всієї опери. Як недолік, все ж таки деякі сцени потребують швидшого розвитку дії, наприклад «сцена з яблуком» або вся II картина в 4 дії. Однак, попри все, загальне враження від опери залишається дуже позитивним, чому не в останню чергу сприяє добре написане лібрето.

2.3. Драматургія опери.

«Вільгельм Телль» - це опера – seria, яка складається з увертюри і 4 дій.

Драматургія опери будується на контрастному протиставленні волелюбних швейцарців і австрійських загарбників. Композитор, пишучи

оперу, обрав номерну структуру твору. Ці номери об'єднуються у великі сцени, що робить оперу цілісною, дозволяє уникнути враження роздрібненості. Драматургічні лінії не є цілковито самостійними і підкоряються тій чи іншій з воюючих сторін. Вони розвиваються паралельно і переплітаються для загострення дії. Головним дійовим персонажем опери є народ, який бореться за свою свободу. Окремі герої є в основному його представниками. Звідси можна виділити лінію народу, яка проходить через всю оперу, слугуючи своєрідним зв'язуючим елементом, т.зв. «аркою»: від пасторальних тонів і пастуших пісеньок на початку, завзятої боротьби в середині твору – до закінчення опери чудовим хором, який вдячно співає про «свободу, знову послану з Небес». Найбільше це простежується в чисельних хорах та масових сценах, які пронизують практично все полотно опери. Наприклад, №1 «*Quel jour serein...*», №3 «*Ciel, qui du monde*», №4 «*Hymenee, ta journee*» і №6 «*Honneur au fils de Tell*» з першої дії. В моменти кульмінацій, масові народні хорові сцени створюють неймовірну драматичну атмосферу, підкреслюючи важливість героїчного начала в опері (№12 і №18 – фінали II і III дій). Заключний хор «*Et que ton regne*» в супроводі арфи, звучить як урочистий гімн свободі Швейцарії. Ця масова народна сцена нагадує останній хор із «Запорожця за Дунаєм» Гулака-Артемовського, де така ж молитва за щасливе майбутнє народу та країни. Присутні також і хори австрійців, однак позбавлені виразної та яскравої музичної мови («*Gloire au pouvoir supreme*»). Власне, народ і є головним персонажем, а окремі дійові особи – лише відображення воюючих сторін. Росіні добивається такого симбіозу кількома способами:

- По-перше, він трохи змінює традиції опери seria, роблячи своїх персонажів простими і приземленими, уникаючи надмірної возвеличеності та помпезності.
- По-друге, композитор будує оперу за принципом чергування сцен. А самі сцени формуються завдяки сполученню кількох завершених номерів, об'єднаних речитативами. Наприклад, в партії В.Телля є лише

одне невелике аріозо декламаційного характеру, яке є частиною фінальної сцени в III дії («*Sois immobile...*»). Вся інша музика – це участь в ансамблевих сценах, речитативах та діалогах, покликана показати його приналежність, перш за все, до звичайних людей.

- По-третє, використання інтонацій побутового романсу, вальсу, швейцарського та тірольського фольклору в епізодах, пов'язаних з народом. Наприклад, у «весільному» хорі «*Ciel, qui du monde...*», або використання мелодії тірольської пісні в балетній сцені №15).

Вже в першому номері опери композитор доторкається майже до всіх драматургічних ліній: народ (хор «*Quel jour seren le Ciel*»), батьківсько-синівська лінія (Мельхталь осуджує Арнольда за службу в австрійській армії), любовна лінія (Арнольд згадує свою кохану Матильду). Це зав'язка дії, де вище згадані теми дотикаються, переплітаються і контрастують.

В героїчній опері звичайно ж повинна бути і національно-визвольна героїчна лінія, тема боротьби. У «Вільгельмі Теллі» вона представлена головним чином в образі самого Телля. Він, наче маяк, який освічує дорогу всім повстанцям, ведучи їх за собою. Загалом, цій лінії підпорядковані всі персонажі зі сторони швейцарців. В першій дії національно-визвольна лінія звучить спершу в фразах Телля на фоні загального свята, далі в дуеті з Арнольдом (Телль намагається переконати його піти з австрійської армії і приєднатися до повстанців). Власне, в дуеті («*Ou va-tu? Quel transport t'agite*») переплітаються героїчна лінія з любовною лінією, оскільки Арнольд переживає внутрішній конфлікт (або повстанці, або його кохана Матильда). З іншого боку - могутня лінія австрійців, які виступають негативною стороною конфлікту. Вони з'являються в фіналі першої дії та різко протиставляються селянам («*De la justice voici*»).

Тема національно-визвольної боротьби знову з'являється в другій дії, а саме в терцеті «*Quand l'Helvetie est un camp de supplice*» (див. приклад №5). Підсилена іншими лініями, вона переростає в масову хорову сцену «*Des profondeurs du bois immense*». Героїчна тема набуває своїх найбільших

масштабів, вбираючи любовну і батьківсько-синівську лінію. Ця дія є найбільш близькою до оригінального сюжету Шиллера. Така велика кількість сценічних образів і швидкий розвиток дії виливається в драматичну вершину всієї опери.

В третій дії героїчна лінія практично відсутня, за винятком фіналу, де народ в унісон з Теллем проклинає Геслера. Четверта дія ділиться на 2 картини. І саме в першій картині, як на мене, національно-визвольна лінія звучить найяскравіше: це кабалетта Арнольда з хором «*Amis, amis, secondez ma vengeance*». Їй передує арія Арнольда «*Asile hereditaire*», де він з боєм згадує рідний дім і вбитого батька, тобто батьківсько-синівська лінія переростає в героїчну, що додає останній драматизму і певного логічного розвитку. В другій картині лінія боротьби переростає в чудовий заключний хор «*Et que ton regne*».

На початку другої картини в IV дії показані образи Гедвіги, Джеммі та Матильди, які співають терцет «*Je rends a votre amour un fils*». Це збірний образ дружин, дітей, які залишилися вдома та чекають на своїх чоловіків-переможців. В оригінальній партитурі Россіні була присутня також молитва, яка несла в собі глибоке почуття переживання перед вирішальною битвою. Через певні причини цей номер був виключений з опери ще напередодні першої постановки. Після цього з'являється Телль, який вбиває Геслера. Відбулася розв'язка конфлікту.

Також, як складову героїко-визвольної лінії, можна відмітити образ австрійців, який протиставляється швейцарцям. Австрійці найкраще розкриваються в III дії. Хор співає «*Gloire au pouvoir supreme*», святкуючи століття влади Австрії. Сцена загального свята, пісні й танці, вальсова музика. Це все так нагадує віденські бали, які як ніщо інше характеризують австрійців. На фоні цього показуються прості люди, які зобов'язані кланятися перед шоломом намісника. Це протиставлення двох сторін зумовлює величезний драматизм під час всієї опери.

Батьківсько-синівська лінія в опері втілюється в двох парах – Арнольд і Мельхталь, Телль і Джеммі. Ця лінія дуже допомагає загальній драматургії, оскільки номери цієї теми постійно переростають в заклик до боротьби. Герої б'ються з австрійцями не тільки за рідну землю, але і за сім'ю: Арнольд вступає в боротьбу щоб помститися за вбитого Мельхтала, а Телль підсилює свою ненависть до Гесслера щоб захистити власного сина. Відповідно, ця лінія міцно пов'язана з героїко-визвольною, підсилюючи останню. Стосунки Арнольда і його батька показані в основному зі спогадів самого сина. В цій парі (батько-син) також присутній конфлікт: з одного боку бажання Арнольда помститися за батька, а з іншого – любов до доньки залятого ворога. В першій дії можна почути кілька фраз Мельхтала, який намагається перетягнути сина на сторону повстанців. Далі, №11 з другої дії – тріо «*Quand L'Helvetie...*», де Арнольд дізнається про вбивство батька і приєднується до повстанців (переплетення героїчної та батьківської ліній). В четвертій дії – ціла перша картина і арія Арнольда «*Asile hereditaire*». Це спогад про рідний дім і Мельхтала, що переростає в сильний заклик до помсти (Арнольд стає одним із провідників повстання).

На противагу цій парі, стосунки образів Телля і Джеммі – світлі і теплі. За допомогою цієї лінії, Вільгельм розкривається не тільки як героїчний провідник повстання, але і як люблячий батько та хороший сім'янин, який готовий жертвувати собою заради сина. Головним номером батьківської лінії в опері є так звана сцена «з яблуком». Тут Телль розкривається найбільше, оскільки персонаж переживає еволюцію і показує увесь спектр своїх внутрішніх почуттів і переживань: від вольових і енергійних до схвильованих і жалісливих нот глибоко страждаючої людини. В його інтонації вчуваються переривчасті, ридаючі інтонації, головним чином через безмежну любов до сина. Він співає аріозо «*Sois immobile...*» (приклад №4 в додатках). В кінці дії Телль знову показує свої вольові якості рішучого провідника повстання: він або переможе або помре. Вже закутий в кайдани, він проклинає Гесслера. Джеммі навпаки, цілковито впевнений в вправності

свого батька. Така от гармонія в стосунках батька і сина протиставляється кровожерливості та захланності австрійських загарбників. В четвертій дії сім'я знову разом і символізує міцність об'єднаної і звільненої Швейцарії.

Любовна лінія грає важливу роль в загальній концепції опери. Драматизм її полягає в темі забороненого кохання між представниками протилежних сторін. Ця лінія постійно переплітається з батьківською і героїчною, головним чином в образі Арнольда, в його внутрішньому конфлікті. Це вчувається вже в першій дії: дует Арнольда і Телля. Центральними номерами цієї лінії є неймовірний за красою колоратурний романс Матильди «*Sombre foret, desert triste*», де вона оспівує своє кохання до Арнольда, а також потребу це приховувати. Далі – дует Матильди і Арнольда «*Qui, vous l'arrachaz...*». Цю любовну ідилію обриває звістка про вбивство Мельхтала – переривання любовної лінії. В першому номері 3 дії знову ми повертаємося до теми кохання, однак тут вона вже змінена. Матильда співає арію «*Pour notre amour..*» - сумне оспівування занепокоєння та болю від неминучого розставання. Ці інтонації прощання переходять і в дует з Арнольдом «*Quel bruit arrive a mon..*». Закохані прощаються, не знаючи чи побачаться знову. Любовна лінія повністю підпорядковується національно-визвольній. І в останній дії Арнольд і Матильда знову разом «*Pourquoi ta presence, o mon pere*». Дівчина приєднується до швейцарців і погоджується вийти заміж за Арнольда.

Аналізуючи драматургію опери, не можна не згадати про увертюру. Хоча музичний матеріал увертюри не пов'язаний з музикою самої опери, однак смисловий і поетичний зв'язок доволі помітні. Загалом, це програмна симфонічна поема, в якій чергуються лірико-епічні, пасторальні й драматично-мальовничі, жанрово-дієві епізоди. Увертюра складається з чотирьох епізодів, які зображають різні образи та картини. (Див. в додатках приклад №1) Чимось це нагадує і розвиток самої опери: пасторальний початок, музика якого повільно набуває маршового, героїчного характеру,

відображаючи чисто італійський темперамент. [8, с.378] Сьогодні ця увертюра є чи не найвідомішим уривком зі всієї опери.

В драматургії опери присутні також і недоліки, зокрема найбільший – затягнутість деяких сцен. Наприклад, в першій дії композитор написав аж 4 масові сцени з хором. Окрім них є також танцювальний епізод. В III дії окрім хору австрійців, присутня також балетна сцена. Відчутна потреба в швидшому розвитку подій, особливо у вирішальних драматургічних номерах. Остання дія також доволі затягнута. Особливо II картина, яка виглядає аж надто просто в порівнянні з першою і другою дією. Від яскравої (можливо, найкращої за всю оперу) арії Арнольда з хором і аж до заключного хору розвиток дії ніби завмирає. Номери доволі загальні і нецікаві. Після вбивства Гесслера, таке враження, що нічого не відбувається. Але і сама сцена вбивства дивиться доволі «розмазано».

Як і в кожній опері, у «Вільгельму Теллі» кожен персонаж виконує дуже важливу, відведену лише йому роль. Це можна порівняти з роботою складного механізму, де кожен гвинтик виконує свою важливу функцію і у взаємодії з іншими запускає складний процес. На мою думку, одним із найважливіших образів в опері (на рівні з В.Теллем), є персонаж Арнольда. Тому варто розглянути детальніше його місце в загальній драматургічній та вокальній концепції твору.

Розділ 3. Сценічно-виконавський аналіз партії Арнольда в інтерпретації Х. Д. Флореса.

Мала кількість постановок опери, в тому числі, пов'язана з проблемою підбору співаків. Партія Арнольда настільки технічно складна, що тенорів, які би її заспівали – одиниці. Ці проблеми почалися ще за часів Россіні, який завжди наполягав, що співаки повинні виспівувати всі «верхні» до, оскільки це додає опері особливої краси.

2013 року на «Rossini opera festival» в м. Пезаро була представлена нова театральна постановка опери «Вільгельм Телль».¹

- Диригент – Мішель Маріотті
- Режисер – Грахам Вікк
- Технічні налаштування та костюми – Пол Браун
- Хореограф – Рон Хауелл
- Дизайнер освітлення – Джузеппе ді Іоріо

На ролі в опері було обрано таких виконавців:

- Вільгельм Телль – Нікола Алаімо
- Арнольд Мельхталь – Хуан Дієго Флорес
- Вальтер Фюрст – Симон Орфіла
- Мельхталь – Симон Альбергіні
- Джеммі – Аманда Форсизе
- Гесслер – Лука Тіттото
- Рудольф – Алессандро Лучано
- Лейтхольд – Войтек Гіерлач
- Матильда – Марина Ребека
- Гедвіга – Вероніка Симеоні
- Оркестр і хор театру «Комунале» м. Болонья
- Керівник хору – Андреа Фаїдутті

¹ [<https://www.rossinoperafestival.it/en/archive/year-2013/guillaume-tell/>]
[<https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4998484>]

Партію Арнольда виконував визнаний «росиніївський» тенор - Хуан Дієго Флорес і, до слова, це був його дебют в цій ролі. Співак родом із Перу, навчався в Національній перуанській консерваторії, згодом у США. Дебютував в 1996 році на Росиніївському фестивалі в Пезаро, виконуючи партію Коррадіні в опері «Матильда ді Шабран» (*“Matilde di Shabran”*). Через кілька місяців він дебютував в театрі La Scala в опері “Armide” К.В.Глюка під орудою диригента Ріккардо Муті. Після цього Флорес виступає в Royal Opera House, Віденський Staatsoper, а також в Metropolitan opera house. В репертуарі співака чимало партій складного колоратурного плану: Тоніо *“La Fille du regiment”*, Ернесто *“Don Pasquale”*, Неморіно *“L’Elisir d’Amore”* Г.Доніцетті; Уберто *“La donna del lago”*, Граф Альмавіва *“Il barbiere di Siviglia”*, Раміро *“La Cenerentola”*, Арнольд *“Guillaume Tell”*, Ліндоро *“L’Italiana in Algeri”* Дж.Росіні і багато інших. Він здобув світову славу, виконуючи здебільшого партії такого віртуозного типу. Хуан має велику дискографію: 13 сольних альбомів.

В опері «Вільгельм Телль» персонаж Арнольд представлений в кількох номерах, в яких найбільше розкривається його образ:

- Дует Телля і Арнольда *«Ou va-tu? Quel transport t'agite»* - I дія;
- Дует Матильди і Арнольда *«Oui, vous l'arrachez a mon... »* - II дія;
- Терцет Телля, Вюрста і Арнольда *«Quand l'Helvetie est un camp de supplice»* - кінець II дії (див. приклад №5).
- Арія і кабалетта з хором *«Asile hereditaire», «Amis, amis, secondez ma vengeance»* - перша картина IV дії.

Аналіз виконання цієї партії Х.Д.Флоресом варто розділити на розгляд його драматичної гри і аналіз суто вокально-технічної інтерпретації.

Що стосується Флореса як актора, то виконання демонструє його хорошу драматичну гру і відповідність образу впродовж всієї опери. Образ Арнольда переживає сильну еволюцію – із закоханого та безпосереднього юнака до вольового і завзятого солдата-повстанця. Флорес дуже точно передає настрій в кожному номері і досягає повної відповідності з портретом

персонажа. Він досягає це завдяки відповідній жестикуляції, міміці обличчя та хорошій взаємодії з іншими акторами і предметами сценічних декорацій. В першій дії співак блискуче передає і образ сина, який провинився перед батьком, і нестримний конфліктний характер закоханого юнака. В номерах з Матильдою він органічно і переконливо передає любовні почуття до дівчини: його рухи пластичні, повільні, м'язи обличчя розслаблені у відповідності з музикою ліричного характеру та текстом партії. При відсутності власного музичного тексту, співак акторськими засобами старається підкреслити образ партнерки, дуже точно взаємодіючи з нею.

Кульмінацією драматичного образу є терцет з II дії. Х.Д.Флорес дуже добре показує еволюцію Арнольда, його внутрішній конфлікт і зовнішні страждання: різкі напружені рухи, вольовий вираз обличчя, в який вкраплені моменти великого жалю та туги. В першій картині останньої дії Арнольд все ще дуже сумує за батьком, але Флорес оформлює цю картину в контексті рішучого переконання боротися. Його обличчя набуває суворих і впевнених рис, від меланхолійності та мрійливості вже не залишилося і сліду. В деяких моментах вокал таки переважає над драматичною грою. Особливо це стосується місць, де вокальна партія потребує максимальної концентрації, оскільки є непростюю. В ці моменти співак більше зосереджується на самому співі, що проявляється в статичному виразі обличчя. Помітні моменти, коли Флорес проспівує складне вокальне місце і знову «включається» в образ. Загалом, співак дуже переконливо передав образ свого персонажа, відобразив всі риси свого героя і підкреслив найголовніше.

Теситура партії є доволі висока. Наприклад, мелодія арії є статична з вкрапленнями стрибків на широкі інтервали (ч5, ч8), велика кількість висхідних і одразу ж низхідних ходів: стрибок на октаву $b-b^1$ (половинну) з наступним низхідним рухом знову на b^1 . Також є багато фраз на перехідних нотах (f^1, g^1). Для тенора – це задіяння середнього і верхнього відрізка діапазону (від a до c^2).

Х.Д. Флорес – тенор, який виконує партії саме такого плану, оскільки його тип голосу - *lirico leggero* (тобто, дуже легкий і ліричний). В таких голосів, як правило, низький та середній відрізок діапазону звучать слабо; звучання ж високого відрізка – навпаки, посилюється вдвічі. Що стосується опери, то співак повноцінно проспівує партію, незалежно від теситури. Йому легко брати «верхні» до, які звучать яскраво та повно, він також без проблем проспівує е і f. Це дозволяє зберегти цілісність звучання партії, передати абсолютно увесь спектр емоцій (композитор не дарма написав саме такі ходи мелодії, підкреслюючи певні моменти в драматургії), а також показати свій беззаперечний технічний потенціал співака-віртуоза.

Що ж допомагає Флоресу «пробивати» оркестр в будь-якій теситурі? Думаю, що відмінна дикція та артикуляція. Він чітко вимовляє всі приголосні, навіть, моментами, перебільшено (сцени з драматичною напругою). Співак намагається підкреслити текстом той чи інший емоційний стан персонажа, відштовхнутися від слова для створення максимально переконливого образу, не роблячи акцент суто на вокалі. До прикладу, в речитативі перед дуєтом з І дії, Арнольд співає «*O Mathilde! Je t'aime et je trahis*» - «О Матильдо! Я тебе люблю і я тебе зраджую» (в контексті зради через приналежність до швейцарців). Слова про Матильду і признання в коханні Флорес виконує м'яко і лірично, а слова про зраду грубо і різко, виділяючи при цьому літеру «Р». В музиці низхідний хід: es¹ (О Матильдо) - gis (я зраджую). Здавалося, низька теситура, однак звук добре прослуховується. Можна зробити висновок, що дикція і відштовхування від самого тексту добряче допомагають у вокально-технічному виконанні.

Одне з найкращих місць в опері, де повноцінно розкривається образ Арнольда (а разом з тим і вокально-сценічні вміння співака) – це 1 картина IV дії. По суті, герою належить ціла картина, де він виконує арію «*Asile hereditaire*» і кабалетту з хором «*Amis, amis, secondez ma vengeance*». Складність номерів полягає не тільки у широкому діапазоні мелодії. Співак знаходиться один на сцені і вся увага прикута лише на нього. Відповідно,

крім віртуозного співу, виконавець повинен підтримувати добру драматичну гру.

Арія «*Asile hereditaire*» (див. приклад №2) перекладається як «Рідний притулок». Арнольд повертається додому і згадує чудові часи, проведені з батьком. Разом з тим йому не дає спокою думка про жахливе ув'язнення та смерть рідних від рук залятих ворогів.

Це приклад класичної арії – закінченого за побудовою номеру опери. Написана в простій тричастинній формі: 11+ 16 + 14. Арії передують речитатив та інструментальний вступ (9 тактів). Тональність - Es-dur. Розмір 6/8. Темп *Andantino*. Незважаючи на доволі сумний настрій арії, музика інструментального вступу носить грайливий, навіть іронічний характер. Діапазон мелодії – f1 – c3, що цілком відповідає голосовим можливостям тенора. Щодо ритму, то загалом в арії він пунктирний: багато четвертних та восьмих з крапкою, тріолі, заліговані ноти, форшлаги. Мелодія першої частини арії має м'який характер (*dolce*), присутні висхідні стрибки на в6, ч8 з подальшим низхідним поступеним рухом, кантиленне розспівування мелодії та тексту. Друга частина арії, незважаючи на відсутність позначень в клавирі, є стрімкіша. Відбувається зростання напруги за рахунок поступового висхідного руху мелодії, поступеневій альтерації звуків, швидкому розспівуванню тексту на одній ноті, зміні динаміки (акценти, поступове *crescendo*), що підводить мелодію до кульмінації в 20 такті (a2 в динаміці *forte*). Кульмінація охоплює 3 такти і спадає в 23 і 24 тактах (кілька фраз *a cappella*). Х.Д. Флорес для більшої виразовості та переконливості перед самою кульмінацією дещо відтягує темп. Перші 9 тактів третьої частини – це повторення першої. Присутні два висхідні ходи по звуках розкладеного Т6 і каденція з ферматою на звуці c3.

Арія ілюструє найкращі сторони виконавства співака: ведення кантилени, будовання фрази, використання дихання і тд. Х. Д. Флорес виконує її лірично, плавним звуком, робить максимальне легато між звуками, фразу будує за принципом нагнітання, веде її до кульмінаційної точки на

верхньому звуці. Співак намагається провести кожну фразу на одному диханні, використовує при цьому елементи агогіки – уповільнює та відтягує темп перед ходом на верхню ноту. Тим самим він демонструє свою чудову кантилену.

В цій сцені режисер використав проектування короткого відео, де батько проводить час з сином. Це додає «життя» всій сцені, робить її цікавішою, а також «полегшує життя» самому тенору в такій непростій картині.

Кабалетта «*Amis, amis, secondez ma vengeance*» («Друзі, друзі, допоможіть в моїй помсті») має зовсім протилежний характер. За драматургією – це заклик до боротьби після арешту В. Телля. Персонажі схвильовані, однак готові йти у бій. Музика носить закличний, маршовий характер. Написана у середньому та високому регістрі (див. приклад №3). Присутній двічі повторюваний висхідний рух по звуках розкладеного секстакорду з діапазоном $g - c^2$ на Ч.11. Такий мелодичний хід – це швидке переключення з одного регістру на інший, що не є просто. Далі – четвертна на перехідному звуці (g^1), стрибок на ч.4 до c^2 (на цьому звуці прийнято робити невелику фермату).

Такі звороти потребують досконалого володіння вокальною технікою і максимальної концентрації. Х.Д. Флорес вправно виспіває всі звуки, дотримується ритмічного малюнку та передає закличний характер. Що стосується темпу (*moderato*), то співак дещо його відтягує. Швидше за все, він це робить, бо намагається досягти максимальної виразовості вокального начала та зберегти драматичний характер. Щодо останнього, то все ж відчувається ліричний характер голосу тенора, який не може в повній мірі відобразити бунтівний дух повстанців.

Якщо розглянути виконання Флореса в ансамблевих сценах (наприклад, терцет з II дії), то можна зробити висновок, що він проспівує свою партію у відповідності з нотним текстом; в місцях з низькою теситурою він зливається з іншими двома голосами і добре ансамблює; як тільки

мелодія іде вгору, тенор доволі сильно виділяється і «вистрілює» своїми верхніми нотами в першу чергу через яскравий і дзвінкий тембр голосу.

Загалом, Х.Д. Флорес вчергове продемонстрував чудове виконання вокальної партії та цікавий драматичний образ героя. Враховуючи складність опери, це приклад великої витримки та роботи над собою. Дебют пройшов успішно, про що свідчить шквал оплесків, а також музична критика. Зокрема, композитор та муз. критик Джон Баклі на сторінках журналу *“Seen and Heard”* виклав наступні думки: *“Кожен хотів би дізнатися, як Флорес заспівав верхнє до у фінальній кабалетті. Коротка відповідь – як він робить будь-що інше: дуже просто і легко. Два дива лежать в основі мистецтва Флореса. Перше – це дивовижний фізіологічний склад його голосу. Друге - це бездоганна техніка, яка обслуговує його природний дар. І ця техніка постійно розвивається. Голос сьогодні ввечері звучав набагато потужніше, ніж будь-коли. Звук залишався таким же природним як і дихання під час співу.»* [12]

Висновки.

В еволюції творчості Россіні виділяються такі періоди: перший «Італійський» - 1792-1822 рр., другий «Роки мандрівок» 1822-1824 рр., третій «Паризький» 1824-1830 рр. і останній період - 1830-1868рр. Опера «Вільгельм Телль» (фр. «*Guillaume Tell*») написана в 1829 році в «Паризький» період творчості і знаменна тим, що нею композитор завершив свою оперну творчість. Безумовно, ця опера є одним з найкращих творів композитора в жанрі «героїчної опери». Тут він застосував свої найкращі, вироблені впродовж майже 20 років ідеї і поєднав їх із найсучаснішими тенденціями. Вагомість цього шедедру в творчій спадщині Россіні криється ще й в тому, що після цієї опери композитор припинив роботу в оперному жанрі і переключився на інші.

В основі опери – п'єса Ф. Шиллера, яка в процесі написання лібрето зазнала суттєвих змін: образи персонажів опери носять збірний характер кількох персонажів п'єси для підсилення їхніх психологічних якостей та загострення конфліктної драматургії (образ Арнольда); з самого початку опери акцент на героїко-патріотичній лінії в образі В.Телля, який в п'єсі далеко не одразу стає провідником повстання.

Драматургія опери не є проста. В опері представлені такі драматургічні лінії: національно-визвольна героїчна лінія, тема боротьби (персонажі: В.Телль, Мельхталь, Арнольд; номери: «*Ou va-tu? Quel transport t'agite*», «*Quand l'Helvetie est un camp de supplice*», «*Amis, amis, secondez ma vengeance*»), тема народу, який представлений в численних хорах та масових сценах («*Quel jour serein...*», «*Ciel, qui du monde*», «*Et que ton regne*»), батьківсько-синівська лінія (персонажі: Арнольд і Мельхталь, Телль і Джеммі; номери: «*Asile hereditaire*», «*Quand L'Helvetie...*», «*Sois immobile...*»), любовна лінія (персонажі: Арнольд і Матильда; номери: «*Sombre foret, desert triste*», «*Qui, vous l'arrachaz...*», «*Quel bruit arrive a mon..*»).

Проаналізувавши особливості партії Арнольда, а також сценічно-вокальне трактування Х. Д. Флореса, можна стверджувати наступне.

По-перше, існує дуже мала кількість тенорів, які би могли заспівати цей матеріал. Складність його полягає в поєднанні віртуозності італійського *bel canto* та монументальних традицій французької опери. Партія потребує виняткових вокальних даних «росиніївського тенора», а також добре тренованої вокальної техніки. Окрім співу, не менш важливу роль відіграє драматична гра в партії. Показати еволюцію Арнольда, відчутти складність його внутрішнього світу і переконати в цьому глядачів – завдання не з простих.

По-друге, у виконанні Х.Д. Флореса ми спостерігаємо чітке дотримання всіх канонів та принципів вокальної техніки (хороша дикція, «польотний» звук, кантілена та широке дихання), драматичної гри (пластика, міміка, правильна взаємодія з партнерами), а також стилю та агогіки (чітке витримування ритмічного малюнку, темпів, штрихів та фразування). В поєднанні цих трьох аспектів, співаку вдається донести правдивість та переконливість такого трактування партії.

На мою думку, Х.Д. Флорес в повній мірі справився зі своїм завданням, показав майстерність виконання та задав високу планку, до якої потрібно прагнути всім майбутнім виконавцям ролі Арнольда в опері «Вільгельм Телль».

Відомо, що широке визнання композитори переважно отримують завдяки лише кільком по-справжньому шедевральним творам. В творчості Дж. Россіні одним з таких є опера «Вільгельм Телль». Історичний аспект написання цього твору важливий як для самого Россіні, так і для оперного мистецтва в цілому. Драматургія опери задала новий стандарт написання лібрето в жанрі *opera-seria*. Вокальним партіям «Вільгельма Телля» притаманна певна легкість, яка досягається завдяки росиніївському прозорому нотному полотну. Це і створює неповторний оперний стиль Дж. Россіні.

Не всі зрозуміли задум композитора після прем'єри опери, багато хто не сприймає його і сьогодні. Але все ж, цим твором він поставив хороший акцент в своїй оперній творчості, підготувавши фундамент для наступного покоління митців.

Список використаних джерел:

1. Берлиоз Г. *Избранные статьи* / Пер. з фр., [вступление, статьи - В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин]. Москва: Музгиз, 1956. 406 с., 4 л. ил. ; 20 см.
2. Бронфин С.Ф. *Россини: Популярная монография* / Редкол.: А. А. Щербакова, А.А. Кармацкий, Р.С. Волховер та ін. II издание – Ленинград: Музыка, 1986. – 96 с.
3. Істрія Італії
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F_%D0%86%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%97]
4. Джоаккіно Россіні. *Современные аспекты исследования творческого наследия* : сб. ст. / под ред. М. Р. Черкашиной. К.: Мин-во культуры Украины; КГК им. П.И. Чайковского, 1993. 123 с.
5. Друскін М. С. *Россини* // Друскін М. *Зарубежная музыка первой половины XIX века*. М., 1967. 109 с.
6. Єфіменко А. VIVA ROSSINI / *Український театр* : наук.-попул. журн. з питань театр. мистец. — Київ : ПП "Вид-во Аврора Прінт", 2008. № 6. С. 32-35.
7. Кіндер Г., Хільгеман В. *Всесвітня історія*: dtv-Atlas: Пер. з нім. К.: Знання-Прес, 2001. 631с.
8. Конен В. *История зарубежной музыки: Германия, Австрия, Франция, Италия, Польша с 1789 года до середины XIX века.* Вып. 5. Третье изд. Москва: Музыка, 1981. 534 с.

9. Молибога А.В. *Жанрово-стильові моделі італійської комічної опери у ранній творчості Джоаккіно Россіні* : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / Анастасія Вікторівна Молибога ; Міністерство культури України, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ : [б.в.], 2016. 18 с.
- 10.Синявер Л.С. *Джоаккіно Россіні : жизнь и творчество*. М. : Музыка, 1964. 192 с.
- 11.Черкашина-Губаренко М. Відомий і невідомий Россіні на фестивалі у Пезаро / *Музика: наук.-попул. журн. з питань муз. культури* / М-во культури і туризму України, Нац. спілка комп. України, Нац. Всеукр. муз. спілка. Київ, 2014. №5. С. 60-63.
- 12.Шиллер Ф. Вильгельм Телль / Фридрих Шиллер. - Москва: Художественная литература, 1975. – 86с.
13. Seen and Heard International [<https://seenandheardinternational.com/2013/08/rossini-opera-festival-3-stop-press-the-florenz-arnold/>]
- 14.Hathi trust. Digital Library
[<https://catalog.hathitrust.org/Record/000642348>]

Додатки

Приклад №1: Фрагмент увертюри.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. The score is in G major and 3/4 time. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic. The second system has a piano (*p*) dynamic. The third system has a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth system also has a fortissimo (*ff*) dynamic. The score features a mix of chords and melodic lines in both hands.

Приклад №2: Фрагмент Арії Арії Арнольда «*Asile héréditaire*»

- sile hé-ré-di-taire. Où mes yeux souvri-
rent au jour, Hi-er en-

- cor_ ton a - bri tu - té-lai-re Of-frait un père à mon a - mour. J'appelle en

vain, dou-leur a - me - re J'appelle en vain, dou-leur a - mè - re! J'ap-

A.
- pons l'es-pérance homi-ci - de Trom-pons l'es-pérance homi-ci - de: Ar-ra-
chons Guil-laume à ses coups — Ar-ra-chons Guil-laume à ses coups!
Dun ty -

B.

При
клад
№3:
Каб
алет
та з
хор
ом
«Am
is,
amis

, *secondez ma vengeance*».

Приклад №4: Аріозо В.Телля з III дії.

GUILLAUME

Sois immo - bi - le et vers la ter - re In -

- cline un genoux sup - pli - ant. In - voque Dieu, in - voque

The image shows a musical score for a character named Guillaume. It consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff with a treble and bass clef. The vocal line has lyrics in French: "Sois immo - bi - le et vers la ter - re In -" and "- cline un genoux sup - pli - ant. In - voque Dieu, in - voque". The music is in a minor key with a 3/4 time signature.

Приклад №5: Фрагмент з постановки опери.

Терцет Телля, Вюрста і Арнольда «*Quand l'Helvetie est un camp de supplice*» -
кінець II дії;



Приклад №6: Х.Д. Флорес

