

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття ступеня “Бакалавр” на тему:

**ОСОБЛИВОСТІ ЧОЛОВІЧОГО ВОКАЛУ В ОПЕРІ Р. ЛЕОНКАВАЛЛО
«ПАЯЦИ»**

Здобувач:
студент 4 курсу
денної форми навчання
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Бакалавр»
Микуляк Назар Миколайович

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики
Тихий Северин Вікторович

Рецензентка:
кандидат мистецтвознавства,
ст.викладач кафедри академічного співу
Лісогорська Антоніна Альбертівна

Львів 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. «Паяци» Р. Леонкавалло в контексті мистецьких напрямків кінця ХІХ ст.....	6
1.1. Поняття веризму в музиці та в мистецтві в цілому.....	6
1.2. Характерні риси веристського напрямку в драматургії опери «Паяци» Р. Леонкавалло.....	9
Розділ 2. «Паяци» Р. Леонкавалло та італійський музичний веризм.....	15
2.1. Відомості з історії написання твору.....	15
2.2. Теоретично-виконавський аналіз основних чоловічих партій опери.....	18
Висновки.....	26
Список використаних джерел.....	30

На сьогоднішній день опера «Паяци» Р. Леонкавалло є неодноразово розглянута та описана в різних музикознавчих джерелах з історичного ракурсу, а саме, її місце у стилі веризм. Сюди ж можна віднести статті по натуралізму та веризму, як двох суміжних мистецьких течіях, аналіз яких проводить, скажімо, Лобова Ю. В. у своїй дисертації «Натуралістичний» напрям в музичному театрі Італії та Франції межі ХІХ – ХХ століть» (2012) [11, с. 5]. Проте, тут даний твір розглядається з ракурсу позиціонування в історичному розрізі мистецького гатунку.

Неодноразово можна зустріти і рецензії на вокальне виконання партій. Одна з дослідників, В. Петрова, пропонує своє бачення даного твору та визначає його мистецьку вагу завдяки використанню композитором «театру в театрі» або «вистави у виставі». Свої міркування мистецтвознавець виклала у цікавій та неоднозначній статті «Принцип «театру в театрі» в опері Р. Леонкавалло «Паяци» [6, с. 3; 14, с. 8]. Тут автор розглядає оригінальний підхід композитора до побудови та експонування музично-драматичного твору, ідей, які він переслідував, використовуючи вищеназваний принцип.

Зрештою, ось і всі типи дослідження та аналізу, які були до сьогодні проведені з твором. Відповідно, їх можна розділити на музикознавчо-історичні та вокально-аналітичні. Зауважимо, що ні чоловічий, ні жіночий вокал не був розібраний достеменно, в ракурсі мистецького напрямку веризм, є лише малочисельні роботи в цьому аспекті.

Актуальність дослідження. На сьогоднішній день існує дуже мало досліджень вокально-теоретичного аналізу чоловічих вокальних партій з опери Р. Леонкавалло «Паяци», а там паче, з точки зору їх місця та ролі в контексті творчого напрямку веризм. Жодного разу чоловічий вокал у музикознавчих дослідженнях не був розгляданий та окреслений згідно з типовими рисами цього напрямку, не представлені конкретні риси, типові

прийоми, тим паче, не акцентовано: як, де і в яких складових в чоловічих партіях опери він проявився.

Мета роботи – дослідити специфіку чоловічого вокалу в опері Р. Леонкавалло «Паяци» в контексті стилістики веризму.

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

1. Розглянути місце та роль чоловічих вокальних номерів в опері «Паяци».
2. Відстежити специфіку побудови сценічних дій за участю чоловічих вокальних номерів твору.
3. Проаналізувати виразові особливості музичної мови у чоловічих вокальних партіях опери – Тоніо та Каніо: специфіку позиціонування у творі; формотворчі особливості; залежність побудови мелодичних ліній, ритму, метру, фразування від стилістики творчого напрямку веризм; акцент на словесний текст, його зміст в ракурсі розглядової течії; висвітлення ідейно-образного змісту у вокальних партіях та специфіка його подачі в контексті веризму.
4. Розглянути тонкощі виконавського аспекту кожного вокального чоловічого номеру та його функції в опері в цілому.
5. Виявити та підсумувати характерні риси веризму, зосереджені композитором саме у чоловічих вокальних номерах опери «Паяци».

Об’єкт дослідження – вокальна спадщина композитора Р. Леонкавалло.

Предмет дослідження – опера «Паяци» Р. Леонкавалло.

Методика дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні трьох конкретних наукових аспектів музикознавства: історико-музикознавчого, теоретико–аналітичного та стилістико–виконавського.

Теоретична база дослідження – статті музикознавців, що стосуються творчого доробку Р. Леонкавалло, а також мистецького

напрямку «веризм» як в цілому, так і його прояви в музиці; нотний клавір опери; дисертаційні дослідження, що мають відношення до музично-стилістичних напрямків «веризм» та суміжного з ним – «натуралізм».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів та висновків, списку використаної літератури.

Розділ 1. «Паяци» Р. Леонкавалло в контексті мистецьких напрямків кінця XIX ст.

1.1. Поняття веризму в музиці та в мистецтві в цілому.

В кінці XIX століття в літературі та мистецтві Італії зародилась нова течія, що незабаром отримала назву веризм. Межа 80-их років даної епохи характеризується народженням літературного маніфесту письменників-веристів. Частково, італійський веризм, а саме літературний веризм, представниками якого варто назвати Л. Капуана, Дж. Верга, Д. Чамполі багато в чому своїми ідеями перегукується з французьким натуралізмом. Перш за все це:

- зображення психологічного стану героїв;
- відтворення повсякденного побуту у всіх його аспектах;
- увага творців до негативних сторін життя бідних людей сільського та міського населення;
- строго науковий підхід до вивчення фактів;
- відмова від широких ідейних узагальнень;
- відмова від раціонального «об'єктивізму»;
- небажання творця художнього твору формувати резюме на будь-які негативні сторони сучасного суспільства.

Щодо поняття музичного веризму, то він виник під впливом літературного. Представляють свою творчість у даному напрямку наступні композитори: Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні (частково), П. Масканьї. Щодо, безпосередньо, оперного веризму, то передумови для його виникнення можна прослідкувати в реалістичних операх італійських та французьких композиторів другої половини XIX століття. До прикладу, «Травіата» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе. Скажімо, сюжетом для опери П. Масканьї

«Сільська честь» слугувала однойменною популярною новелою Дж. Верді в якості лібретто (1890). Новий оперний стиль яскраво виражений і в розгляданій опері Р. Леонкавалло «Паяци» (1892). Ця гостро-драматична опера демонструє життя сільських комедіантів Південної Італії.

До вищих досягнень італійського оперного веризму відноситься ряд опер Дж. Пуччіні, які продовжували реалістичні традиції Дж. Верді: «Тоска» (1900), «Манон Леско» (1893), «Мадам Батерфляй» (1904), «Богема» (1896). Проте, не всі складові та характеристики у даних творах цілком підпорядковані течії веризму. У своїх пізніх творах композитор взагалі відходить від принципів веристського театру. [5, с. 1].

Представниками розгляданого напрямку в оперному мистецтві також варто назвати наступних композиторів: Ф. Чілеа, У. Джордано, в ранніх своїх творах — Ф. Альфано, Н. Спінеллі. Впливи італійського веризму відбилися і на оперній культурі Франції — ряд опер А. Брюно, «Луїза Шарпантьє», пізні твори Ж. Массне; Німеччини — «Долина» Е. д'Альбера, тощо.

В італійських веристських операх спостерігається яскраво виражений відхід від героїко-романтичних традицій, що дотепер прослідковувались в творах раннього Дж. Верді, В. Белліні. Також, у них дещо послаблюється соціально-критичний пафос, композитори поступово відмовляються від масштабних народних хорових сцен. Аналогічно до інтересів представників літературного веризму, музичні автори цікавляться психологічним станом героїв, їхнім внутрішнім світом та переживаннями, а також звертаються до зображення картин повсякденного побуту.

Драматургія веристських опер часто є наближеною до натуралістичної драми: тут панують гострі та напружені конфлікти, а сцени часто відбуваються у повсякденному оточенні. Новацією саме для італійської опери стало звернення до сучасної тематики, змалювання побуту простих людей: ремісничих професій, селян, представників міської

та сільської інтелігенції. Цікаво, що у веристських операх знайшлося і місце для екзотичних складових, як, скажімо, змалювання американського побуту в опері Д. Пуччіні «Дівчина з Заходу» та японського – «Мадам Батерфляй».

Якщо порівнювати музичне творіння веристського спрямування, то, звісно, вони позбавлені того пафосу, притаманного операм Дж. Верді та усім тим речам, які глядач звик бачити у звичній та типовій для нього опері. Тут немає яскравих костюмів, дорогих балів, вишуканих танців, тощо, проте, цим творам притаманна напруженість кульмінаційних схем, ефектність театральних ситуацій та розкриття тих тем та ідей, які раніше не лише не зачіпались, а вважались буденними, а значить приземленими, недостойними високого оперного мистецтва. [17, с. 2].

Серед так-званих здобутків та надбань опери веристського напрямку варто назвати наступні:

1. Стрімка, навіть, калейдоскопічна зміна подій.
2. Використання прозового тексту замість віршованого.
3. Збагачення речитативно-декламаційної сфери.
4. Використання наскрізного симфонічного розвитку.
5. Відмова композиторів від активної ролі хору.
6. Відмова від масових хорів (перевага в колективному виконанні надається тріо, квартетам, квінтетам, секстетам).
7. Відмова від розгорнутих арій-монологів.
8. Введення стислих, проте, динамічних аріозо, що різняться мелодичною виразністю.
9. Часткове ускладнення ладо-гармонічної стилістики.
10. Часткове ускладнення оркестрового стилю з використанням творчих надбань Р. Вагнера.
11. Поєднання зміненої стилістики ладу та гармонії, оркестровки з простотою самої музики веристських композиторів.

12. Використання пісенно-жанрових елементів, народжених побутовим музикуванням того часу. [12, с.26]

1.2. Характерні риси веристського напрямку в драматургії опери

Р. Леонкавалло «Паяци».

Р. Леонкавалло у своїй знаменитій опері «Паяци» вдало поєднує наскрізну дію з традиційною номерною структурою та використовує пісенні форми, характерні для сольних номерів. Також, автор фігурує консерватором у трактуванні лейтмотивної системи, а саме — в присвоєнні кожній дійовій особі однієї-двох добре впізнаваних мелодій, що характеризують конкретний персонаж.

Обраний композитором сюжет з повсякденного життя спонукав його до використання лейттем, що уособлюють конкретні людські почуття. Наприклад, в опері використовуються наступні: «тема помсти», «тема любові», «тема страждань», «тема ревнощів». Цікавим для слухача є факт, що усі лейттеми ніби зафіксовані за певним текстом і супроводжують його протягом усього твору, не отримуючи саме текстових видозмін. Таке рішення автора теж варто назвати демократичним, адже, він вдався до такої техніки написання лейттем задля максимального сприйняття музичного твору пересічним слухачем, дотримуючись правила, що опера має бути доступною.

У творі композитор поєднує дві стилістичні особливості. З одного боку, він прагне знайти відповідність між соціальним статусом героїв та манерою їх висловлювання. Таким чином, Р. Леонкавалло намагається змінити типові умовності, подані перед слухачами, використовуючи мову простих людей на оперній сцені, а саме, вульгаризми, сварки, прокляття.

Тобто, композитор демонструє, що сцена оперного театру не обов'язково повинна експонувати життя та цінності персонажів соціально високого рівня, представляти їхню літературну мову, а звертається до звичайних людей, максимально втілюючи у творі простоту та справжність їхнього повсякденного життя. Це відчутно як у костюмах, манері, поведінці, безумовно, так і у мові, мовленні, висловлюваннях. Поруч з тим, композитор вміщує у твір такі епізоди, де прослідковуються чіткі та характерні оперні риси.

Таким чином, драматургічне втілення опери «Паяци» - це щось максимально нове, що категорично вирізняє даний твір з попереднього оперного контексту. У цьому гатунку Р. Леонкавалло фігурує справжнім новатором.

В опері «Паяци» перед публікою розгортається тривіальна драма ревнощів, проте, для її демонстрації, композитор знаходить оригінальну форму втілення «театру в театрі». Сцена вистави в творі з II дії, що фігурує кульмінаційною зоною, своєрідним переходом від гри до кривавої дійсності, виконує функцію «коментаря-притчі». Саме тут, на сцені, відображаються справжні події з життя акторів, вони грають свої ж ролі.

Обираючи сюжет з кримінальної хроніки, композитор дуже вдало працює з ним, відсікаючи усе максимально банальне та додаючи до нього трагедійності завдяки рисам драматизму. Автор дуже вдало та доступно подає поняття «долі» та «фатуму» і підносить даний сюжет до високого емоційного рівня у сприйнятті слухача.

Цікавим є і той факт, що композитор Р. Леонкавалло у наступних своїх творах не повторює прийомів, використаних в опері «Паяци». Поруч з тим, автор більше не отримує такого визнання та успіху в своїх подальших творах, який він, як творець, отримав після опери «Паяци» [17, с. 2].

Детальний аналіз твору дозволив вирізнити в опері певні стилістичні особливості, що дозволяють її порівнювати з іншими веристськими надбаннями, зокрема, П. Масканьї «Сільська честь». Серед основних варто виділити наступні:

- особливості в побудові сюжету (темою обидвох творів є драма ревнощів, що переходить в стрімку дію з кривавою розв'язкою);

- драматургічні (камерні масштаби опери: «Сільська честь» складається з однієї дії, в центрі якої знаходиться симфонічне інтермецо. «Паяци» складають дві дії, також розділені симфонічним інтермецо. В кожному творі розділову функцію відіграє інструментальне, а саме, симфонічне інтермецо;

- в розгляданих творах автори вдаються до цікавої побудови опери, а саме використовують хронологічно підряд вокальні дуети. Якщо у опері «Паяци» - це дует Недди та Тоніо, а потім Недди та Сільвіо, то у «Сільській честі» - це Сантуцці з Турідду та Сантуцці з Альфіо;

- використання подібних оперних форм - тричастинна інтродукція в «Паяци» та тричастинна прелюдія в опері «Сільська честь»;

- вокальний номер при закритій театральній шторі: звертання Тоніо до публіки в пролозі опери «Паяци» та сициліана Турідду в якості середнього розділу прелюдії в опері «Сільська честь»;

- використання хорових сцен після симфонічних епізодів - після інтермецо та вступу;

- музично-стильові особливості яскраво виражені в обидвох операх, а саме наспівна кантиленність, типова для традиційної опери, поєднана з викриками, інтонаціями сварки, галасу – як щось абсолютно нове, нетипове, «неоперне»;

- у кожному з творів, в операх, експонуючи мистецький напрямок «веризм», виразова функція оркестру значно підсилюється. Він наділений

функцією «змагання», що проявляється у сценах з вокальними партіями, таким чином, посилюється напруженість звучання.

В опері Р. Леонкавалло «Паяци» можна прослідкувати наступні чіткі характерні риси веризму:

- відхід від героїко-романтичної традиції;
- звернення до сучасних, актуальних глядачу сюжетів, пов'язаних, як правило, з темою любові та ревнощів;
- підкреслюється буденність, прозаїчність ситуації, місця розвитку дії;
- застосування прозового тексту замість віршованого;
- швидка зміна подій, при якій глядач не завжди готовий до сприйняття усього нового та стрімкого, що відбувається на сцені;
- ефектність театральних ситуацій. Розвинуте почуття сцени - одна з сильних сторін творчості веристів. Вони вміли «зацікавити, вразити та розчулити слухача» (ці якості Дж. Пуччіні назвав трьома основними законами театру);
- акцент на психологічних переживаннях героїв;
- увага на картинах повсякденного побуту;
- наділення людських емоцій афективними станами;
- неймовірна напруженість кульмінаційних сцен;
- демократичність, а значить, зрозумілість та доступність музичної мови, безпосередньо пов'язана з народними жанрами;
- підвищено-експресивний вокальний стиль, який отримав своє вище вираження в «аріях крику» (аріозо Каніо «Смійся, паяц»);
- збагачення речитативно-декламаційної сфери;
- використання симфонічного розвитку.

Зі слів італійського дослідника Р. Манчіні, «...під загальним поняттям «веризму» можна об'єднати майже всі опери молоді італійської

школи, незалежно від часу, місця дії та характеру пропонованого сюжету...» [16, с. 1]. Таким чином, після народження опери «Паяци» Р. Леонкавалло та «Сільської честі» П. Масканьї, які стали яскравими представниками музичного веризму, поступово музикознавці та дослідники почали відносити до творців цього напрямку й інших композиторів, як Дж. Пуччіні, У. Джордано, Ф. Чілеа.

Варто відзначити деякі загальні стилістичні риси, властиві творчості італійських композиторів останньої третини ХІХ століття. Найпомітнішою з них є загострено-емоційна манера співу - «естетика крику». Ймовірно, разом з виведенням композиторами на високу оперну сцену представників низьких соціальних прошарків дозволило тогочасній критиці вишукувати нове відповідне значення, яке можна було б застосувати до нової оперної стилістики. Зауважимо, що основної вимоги «натуралістичної» естетики надати їй актуальний, сучасний сюжет з яскраво вираженою соціальною спрямованістю — послідовно не дотримується жоден з композиторів зазначеного періоду.

Серед італійських опер кінця ХІХ ст. фігурують твори, в основі яких лежить модель веристської драми. Якщо її витoki знаходяться в опері «Сільська честь», то саме в творі Р. Леонкавалло «Паяци» можна прослідкувати усі основні риси та типові особливості.

Після «Паяців» доля веристської опери в Італії закінчується. Дуже швидко виникла певна естетична обмеженість цього творчого напрямку. Лише в двох творах - «Паяци» Р. Леонкавалло та «Злочинне життя» У. Джордано - знайшли своє продовження тенденції, закладені автором в «Сільській честі». Одним з недоліків веризму варто назвати зловживання композиторами ефектами, що викликають у слухача «надемоції», «афективні стани», запропоновані на тій же сцені. Автори намагались викликати максимально полярні та глибокі співпереживання, і тим самим, ніби перевершили самих себе. Коли такі штампи яскраво відчутні в кожній

наступній опері, інтуїтивно слухачем сприймаються уже як буденні, і викликають лише полярну реакцію [16, с. 1].

Єдиним композитором, який зумів подолати обмеженість веристського напрямку, був Дж. Пуччіні. Цілий ряд його опер відносять до вищих досягнень італійського оперного веризму. Серед них - «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Мадам Батерфляй» (1904). Поруч з тим, в цих творах не усі їхні складові відповідають естетичним вимогам веристського театру.

Нова естетика, відтворена в опері «Паяци» Р Леонкавалло, надалі втілювалася у музично-драматичних спробах «музичного натуралізму» у Франції [11, с. 7].

Розділ 2. «Паяци» Р. Леонкавалло та італійський музичний веризм.

2.1. Відомості з історії написання твору.

Напевно, жоден тогочасний композитор, а створювалася опера в кінці 80-их років XIX ст., не зміг би так вдало, влучно та достеменно написати музику, що яскраво та максимально реалістично змальовує життя вуличних театральних акторів. Парадокс усієї складності створити саме справжню, «їхню» музику полягає не в зображальному відтворенні персонажів та їх ролей, а в усьому відчаї кочового життя: ці обдаровані та бідні люди розігрують веселі вистави, цілі театральні дійства, насміхаючись, фактично, з самих себе, утікаючи, таким чином, від дійсності, в якій їхнє справжнє життя повне болю, розчарувань та сліз.

За класичним сприйняттям музичної тканини мелодичні підйоми в опері повинні були б трактуватися, як емоційне піднесення, захоплення, радість та відкритість, щирість, глибина та підрив почуттів, проте, в даному творі деформація та полярне сприйняття виникає за наявних хроматизмів, дисонансів, глузливих інтонацій. Таке, своєрідне спотворення типових канонів, а насправді – бездоганна майстерність автора, подає яскраву реалістичну картину жебрацького, нікчемного існування, сповненого ненависті, хвороб, убогості та бідності усього життя мандрівних акторів. В цьому і полягає одна з ідей веризму – мистецького напрямку, твори якого повинні зображати усе таким, яким воно є насправді.

Повертаючись до музичної мови, варто відзначити, що Р. Леонкавалло дуже вдало створює дивний та навіть «жорстокий» гармонічний розвиток, і він, беззаперечно, асоціюється з гротеском, уособлює фантастичну карикатуру на комічних акторів, сльози яких за гримом ніколи не побачить примітивна публіка.

Щирі зізнання акторів композитор часто змальовує за допомогою прозорої музичної тканини, а саме, зрідка використовує оркестрові фарби, лише, як гармонічну підтримку вокалу. Такими є і зізнання Недди, Тоніо, та, навіть, Каніо.

До оригінальних музично-виразових засобів вдається Р. Леонкавалло у ситуаціях, коли герої опери грають інші ролі та приховують справжні задуми – він максимально підтримує цей гротеск, сатиру та сарказм за допомогою музики. Композитор настільки тонко та вдало зображає непростих персонажів, що йому вдається навіть експонувати поганий смак акторів, коли вони кривляють салонні манери, намагаючись копіювати їх, одягають перуки та танцюють вишукані придворні танці. Проте, він так само не забуває про внутрішній світ героїв опери «Паяци», відтворюючи його абсолютно іншими музичними фарбами.

Головний герой опери – Каніо. Його образ композитор зобразив за допомогою маски трагізму, що яскраво відчутно в його аріозо та речитативах. Поруч з ним автор представляє і тендітний образ Недди, його зрадливої дружини.

Повертаючись до зображальних ефектів, які дуже вдало втілені у цілому творі, варто відзначити і нетиповий пролог, що розпочинається з інструментальної інтродукції, а далі слідує соло Тоніо, одного з головних акторів трупи та головних героїв опери. Така новація виконання прологу не оркестром, а дійовою особою, тим паче, при опущеній театральній завісі – сприйнялась публікою та критиками неабияким чином. Ніхто з глядачів не міг не зауважити цього моменту, і для композитора він також став значимим. Щодо слідування напрямку «веризм», то тут настільки реалістично самі актори вводять слухача у зміст твору та провокують перейняти усім дійством, що доступність та демократизм твору відчутна уже з перших тактів.

Цікаво, що герої та образи, до використання яких вдався Р. Леонкавалло, уже використав дещо раніше інший композитор, зокрема, Дж. Верді, проте, саме в опері «Паяци» ці постаті змальовані абсолютно по-новому і вони фігурують у значно драматичніших, та, навіть, трагічніших умовах та ситуаціях. Цю неоднозначну особливість в експозиції образів варто зауважити, як творче досягнення композитора Р. Леонкавалло.

Твір неодноразово, протягом багатьох років, отримував негативну критику, проте перемогла любов публіки. Непрості за теситурою та динамікою, емоційним фактором партії опери «Паяци» виконували такі світила, як Е. Карузо, А. Пертіле, К. Галеффі, Т. Руффо. Дуже часто сучасні, та й тогочасні музикознавці порівнюють оперу «Паяци» з «Сільською честю» П. Масканьї. І дійсно, твори подібні за сюжетом, позиціонуванням героїв, підходом до музичного оформлення та отриманим, таким жаданим визнанням. Ці обидва шедеври веризму і по сьогодні не зникають зі сцен вітчизняного та зарубіжних оперних театрів, проте, про їхні глибоко стилістичні особливості та елементи музичного, а саме, вокального втілення можна сперечатися. [17, с. 2].

Лаконічно історію створення опери можна описати наступним чином: її спровокував аналогічний епізод, який автор спостерігав особисто. Щодо подальшої долі після написання, то Р. Леонкавалло не був допущений до конкурсу, власне, задля якого її і писав, так як там було обмеження на одну дію. Як не парадоксально, але в цьому конкурсі, оголошеному одним з міланських видавців, перемогла саме «Сільська честь» П. Масканьї. Тим не менше, 21 травня 1892 року прем'єра «Паяців» відбулася в Міланському оперному театрі, на лібрето самого композитора та пройшла з великим успіхом. Це один з найбільш відомих та популярних творів автора, а визнання він досяг завдяки величезній глибині та силі музики, що надчуттєво зображає людські емоції, переживання, почуття та пристрасті.

2.2. Теоретично-виконавський аналіз основних чоловічих партій опери.

Частим явищем будь-якої згадки про оперу «Паяци» чи в контексті її розбору є розгляд музичного твору з прологу, проте, йому передує не менш вартісний у тематичному відношенні вступ. Саме в цьому оркестровому вступі звучать усі основні теми опери, що в контексті твору набувають свого розвитку: тема любові, тема ревнощів, тема акторів, та інші, як одна з найвідоміших «Смійся, паяц!...»

Нотний приклад №1.

Интродукция и пролог 1 Introduzione e prologo

Композитор, який творив у досить молодому віці, в 1890-і роки, був одержимий ідеєю Р. Вагнера та прагнув використовувати лейтмотивну систему настільки ж вдало та якісно, як це було неофіційно прийнято серед молодих талановитих авторів його часу. Аналогічно Р. Леонкавало захоплювався ідеями веризму, згідно яких, сам сюжет музично-

драматичного дійства повинен був мати реалістичне походження, причому, з життя простих, за соціальним статусом, людей. Також, веристський напрям пропагував змалювання та відтворення найпростіших речей, побуту, ненадуманих життєвих ситуацій. Тут завжди знаходила місце і зрада, і брехня, та, навіть, нікчемні вчинки.

Доволі несподіваним включенням в середині оркестрового вступу виступає клоун, персонаж з комедії, роль якого виконує Тоніо. Актор виходить на авансцену перед опущеними театральними шторами і звертається безпосередньо до публіки, присутньої в залі. Він розповідає про історію написання опери і про її вагу, як музично-драматичного твору, для самого автора.

Нотний приклад №2.

Тоніо (выглядывая из-за занавеса)
Tonio (passando la testa a traverso la tela)

Про-шу
Si рид?..

p

Largamente
(кланяясь у рамы)
(alla ribalta salutando)

(выходя)
(avanzandosi)

Т.
Т.

про-стить... По - чте-нье си-ньо-рам. Я-вил-ся-к-вам из-ста-рин-ных-ко-
Si рид?.. Si - gno - re! Si - gno - ri! Scu - sa - te - mi se da sol mi pre-

Слова актора мають реалістичне підґрунтя: Р. Леонкавалло, який написав і лібрето, і музику, в основу свого сюжету поклав кримінальну справу, якою, в свій час, займався його батько суддя. Такий драматургічний хід композитора є новацією для італійської опери, адже, до нього таким чином жоден автор не презентував головного героя. Тут уже

можна виявити чіткі прояви веризму – акцент на конкретну людину, її емоції, переживання, а саме момент демонстрації особистої драми на широкий загал. Тоніо не боїться бути смішним, пригнобленим, він навпаки – відкриває душу, ділиться щиро своїм глибоким внутрішнім світом.

Потім Тоніо, продовжуючи своє пояснення, розповідає, що актори наділені почуттями та емоціями, як і звичайні люди. Ці емоції та почуття і є головними темами опери. Контраст тем уже прозвучав в інструментальному вступі, він продовжується і зберігається в монолозі Тоніо «Вибачте за сміливість». [5, с. 47].

Монолог розпочинається в лірико-душевному настрої, але поступово насичується динамізмом та патетикою. В той сценічний момент, коли Тоніо піднімає штору - в цю мить актор закінчує пролог. У аріозо Тоніо «О, так, я потворний» виражено його нездоланний потяг до Недди (дружини Каніо)

Нотний приклад №3.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line (T.) with lyrics in Ukrainian and Italian: "смей_ся! Ned - dal" and "O So". The piano accompaniment consists of two staves. The second system is marked "Cantabile sostenuto (♩=116)" and includes the lyrics: "да, я у_родлив, у - ни - жен судь_бо - ю. Ни - чем я не смо - ю при -" and "ben che lo sce - mo l'ab - biet - to son i - o, che de - sto sol - tan - to lo".

Риси декламаційності, речитативності, присутні в даному аріозо – ще одна стилістична риса розглядової в роботі мистецької течії. До того ж, варто звернути особливу увагу на самі слова аріозо: досі ніхто і ніколи в

оперному тексті не використовував негативних характеристик героя, висловлених побутовою мовою, тим паче, що це герой говорить сам про себе. Увесь біль його душі, та і сам герой, каліка, тим паче, вуличний комедіант, учасник мандрівної трупи – це все зустрічається саме у веристській опері вперше. Жахливе вбрання, потворна зовнішність, нікчемні слова про самого себе – абсолютна новація для високої італійської опери.

Щодо, безпосередньо, вокалу, то партія не є надто складною у технічному аспекті – саме тут важливо передати усю повноту непростого образу.

Закінчує перший акт аріозо Каніо «Ти вбирайся» насичене скорботною патетикою. Беручи до уваги уже той факт, що скорбота та патетика – це абсолютно дві полярні характеристики, як для виконавського стилю, манери, то відтворити персонаж Каніо так, як задумав це композитор – вокалістам буває доволі складно. Виховані на блискучих віртуозних, яскравих у мелодичному відношенні та бравурних або драматичних аріях того ж Дж. Верді, тепер, зіграти роль хазяїна вуличної трупи, де ролі виконують обділені долею люди – не так і просто. Допомогти в презентації образу допоможе достеменне втілення в амплу персонажу та розуміння текстового тлумачення, якщо виконання потребує мовою оригіналу.

Нотний приклад №4.

(с отчаянием сжимает голову руками) *ADAGIO (♩ = 46)*
 (stringe disperatamente il capo fra le mani) (декламируя, с грустью)
 (declamando con dolore)

К. С. -яц! Ты на-ря-жайся и ли-цо мажь му-кою.
 -gliac-cio! Ve-sti la giub-ba e la faccia in fa-ri-na.

10654

К. С. Па-я-цу пла-тят, по-те-хи ждет тол-па. Вновь Ар-ле-кин сме-
 La gen-te pa-ga e ri-der nuo-le qua. E se Ar-lec-chin l'in-

portando 111

Мелодія «Смійся, паяц» в кінці аріозо звучить, як своєрідний крик пораненої душі. Славнозвісні на увесь світ кілька рядків з даної опери – це кульмінація усього твору, оригінальний момент, коли в оперному творі герой глузує і бідкається водночас над самим собою. Бурхливі неоднозначні почуття, відчуття та психологічний стан, а саме їхня передача при виконанні аріозо – ось найбільша складність для вокаліста.

Нотний приклад №5

К. С. -лять-ся ли-це-дей! Ах! Смей-ся, Па-яц, над раз-би-той лю-
 -ghios-vo e'li do-lor... Ah! Ri-di Pa-gliac-cio, sul tuo a-mo-re in-

rit. molto rit.
 a piena voce, straziante

10654

112

К. С. -бо-вью, смей-ся и плачь над жал-кой до-лей сво-
 -fran-tol Ri-di del duol che t'av-ve-le-na il

con grande espress. (рыдал)
 (singhiozzando)

cedendo

Чоловічий плач, як такий, теж вперше використано в оперному творі. В цьому заключному моменті аріозо важливо не переіграти, як актору, і точно відтворити звуковисотність партії. Уся складність представлення персонажу в даному номері – це експресія та надемоції, які потрібно продемонструвати, але й не забувати про вокально-технічні моменти аріозо.

В оркестровому інтермецо перед другою дією повертаються музичні настрої прологу. Знову виникають картини яскравого та мальовничого свята, гучних емоцій галасливого натовпу.

Нотний приклад №6.

The image shows a musical score for piano, titled "Нотний приклад №6". The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system starts with the tempo marking "Sostenuto assai (♩ = 50)". The first staff has a dynamic marking of "f drammaticamente". The second system has a dynamic marking of "pp con tristezza". The score is in G major and 3/4 time.

Вистава комедіантів починається граціозним менуетом, що характеризує норавливу кокетку Коломбіну (її грає Недда). Наступний номер опери – це серенада Арлекіна – в галантному стилі. Наскільки він реалістично відтворений вуличним актором – можна сперечатися, але саме в цьому номері відчувається деяка фальшивість озвученої «галантності», спеціально та майстерно створеної композитором. Ще одна новація,

нетипова для традиційної класичної італійської опери, з колоратурою та бельканто – зображення вуличного актора: насправді бідного, примітивно мислячого та обмеженого своєю роллю, фактично, на все життя – і виконання іспанської серенади. Його спотворена манера, над якою глузує натовп – це теж прояв веризму, коли представлено всі негативні якості приземленого та примітивного суспільства.

З появою Каніо музична тканина опери отримує зовсім інші, похмуріші ноти, в них відчувається гірка недоля, яку актор трупи намагається приховати від глядача. Проте, гіркоту свого розбитого серця та ошуканих надій він не може завуалювати. Вони яскраво відчутні в двох аріозо Каніо: «Так! Для всіх я паяц» та «Надію я мав».

Нотний приклад №7.

ALLEGRO MOVEDO (♩ = 120)

К.
С.

Да, для всех я Па-яц. Но вот ли-
No! Ra-gliac - cio non son; se il vi - so è

- цю мо-є! Нет, не от гри-ма о-но бледне-є
pal - li - do, è di ver - go - gna, e sma - nia diven -

Знову-ж-таки, в даному аріозо уже сам текст – визнання себе, як найнижчого шару суспільства, сміх та глузування над собою у комплексі з

невимовним болем та жагою усе змінити – це є прояв веризму. Каніо розуміє усю безвихідь свого життя а також і те, що вже не може нічого змінити, адже опинився на самому дні суспільства через своє відношення, життя та вчинки.

Мелодія «Смійся, паяц», яка звучить в оркестрі, завершує оперу. Таке лейтмотивне обрамлення цілковито притаманне і для вагнерівських ідей, що стосуються лейтмотивної системи, і для власних, індивідуально-композиторських надбань, коли автор намагається короткою музично-словесною фразою достукатись до слухача і нагадати про найпростіші, елементарні людські емоції та почуття і їхнє величезне, глибинне значення у нашому житті.

Нотний приклад №8.

The image shows a musical score for the piece "Smile, Clown" (Смійся, паяц) from Wagner's opera "Tristan und Isolde". The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked *ff* *tutta la forza* and features a dense, rhythmic texture. The second system includes the instruction *piu rit.* and the text "ЗАНАВЕС" (Curtain) above the staff, with the subtitle *La tela cade rapidamente* (The curtain falls rapidly). The third system is marked *Vivo*. The score concludes with a final cadence in the fourth system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Підсумовуючи проаналізований нотний матеріал чоловічих аріозо, що складають музично-драматичну тканину опери «Паяци» Р. Леонкавалло, варто відзначити, що веризм як стилістику, можна розбирати у кожному номері ще дуже і дуже скрупульозно, відштовхуючись від мелодичних фраз, жанрових, метроритмічних елементів. Чого вартують лише наявні вигуки, нецензурна лексика в музичних номерах, лайка, тощо.

В даному бакалаврському дослідженні зроблено детальний аналіз кожного чоловічого номеру опери і виявлено риси течії, які так прагнув продемонструвати та представити на розсуд глядача композитор. Проте, більш глибоку аналітику можна буде продовжити у майбутньому магістерському дослідженні, сформулювавши тему на більш детальні стилістичні засади та їх пошук у кожному реченні, фразі, мотиві.

ВИСНОВКИ

Руджеро Леонкавалло у своєму оперному творі «Паяци» яскраво та влучно, досі нечувано продемонстрував риси мистецького напрямку веризм та довів, що високе мистецтво може бути доступним, простим та психологічно близьким будь-якому типу глядача. Наслідуючи літературний напрям у своєму музично-драматичному творі, автор широко використовує усі глобально-типові та тонкі характеристики стилістики озвученої течії і вдало, органічно втілює їх у чоловічих вокальних партіях твору.

В даній бакалаврській роботі розглянуті та проаналізовані вокальні складові опери «Паяци» Р. Леонкавалло, а саме чоловічі аріозо головних героїв – Каніо та Тоніо. Згідно **мети роботи** – виявлено та досліджено специфіку чоловічого вокалу в опері Р. Леонкавалло «Паяци» в контексті стилістики веризму:

1. **Розглянуто** місце та роль чоловічих вокальних номерів в опері «Паяци», а саме:

- експозиція одного з головних героїв одразу після інструментального прологу, а тим паче, новація композитора – його виступ за опущеною завісою; наділення головних героїв, виконавців чоловічих ролей скромними аріозо, а не розгорнутими тривалими аріями; різностороння презентація образів Каніо та Тоніо в дуетних сценах, тріо;
- специфіка наскрізної будови опери зумовила плавне перетікання одного виступу в інший, де відбувається більш-менш типове та рівномірне чергування групових та індивідуальних виступів;
- для зображення хазяїна трупи, Каніо, композитор використовує чоловічий вокал діапазону голосу тенор,

для Тоніо, зважаючи на його зрілий вік – баритон, що є цілком логічним та типовим.

2. **Простежено** специфіку побудови сценічних дій за участю чоловічих вокальних номерів твору, а саме: вокальні партії побудовані в якості нетривалих сольних аріозо, іноді вони переходять у дуетні сцени і навпаки.

3. **Проаналізовано** виразові особливості музичної мови у чоловічих вокальних партіях опери – Тоніо та Каніо:

- роль Каніо доручено теноровому виконавцю, а Каніо – баритоновому. Партії обидвох героїв є глибоко-психологічні за своїм змістом і потребують неабиякого втілення вокаліста в образ;
- у аріозо переважає вільна форма побудови, тут відсутня, як така, класична тричастинність. Зрідка чоловічі вокальні номери поділяються на дві відмінні складові частини;
- глибока експресія притаманна обидвом чоловічим партіям, і, якщо у Тоніо вона виявляється дещо раніше, згідно сюжету, і наділена спершу меланхолією та пасивністю, що потім переростає в агресію, то у Каніо – це глузування, зверхність, що надалі перетворюється на усвідомлення приреченості та власної нікчемності, що цілком відповідає стилістиці напряму веризм;
- вокальним номерам притаманна речитативність, декламаційність, частим є прийом використання повних та неповних, паузованих тріолей, широких стрибків та інтонаційних повторів, що лише підкреслюють усвідомлення незворотності психологічних станів, сцен, моментів, ситуацій;

- зміст словесного тексту у чоловічих вокальних партіях опери «Паяци» відіграє першочергову функцію. Від нього відштовхується уже сама музична мова, і саме він диктує драматургію кожного номеру індивідуально;
- не кожен вокаліст, що «комфортно» відчуває себе у віртуозних блискучих зразках традиційної італійської опери зможе достеменно відтворити амплуа Каніо та Тоніо в творі Р. Леонкавалло «Паяци». Біль і плач, скиглення, жах і смуток поруч з ненавистю, лайкою, викриками – при цьому точний у вокальному відношенні спів – це висока майстерність бути, перш за все тонким емоційним виконавцем, а на другому плані – уже суто співаком.

4. **Розглянуто** усі дрібниці та тонкощі виконавського аспекту кожного вокального чоловічого номеру та його роллю в опері в цілому при поданні яскравих прикладів нотного матеріалу з клавіру опери. Виявлено та підсумовано характерні риси веризму, зосереджені композитором саме у чоловічих вокальних номерах опери «Паяци», серед яких варто зацентувати увагу на наступних:

- демократичний сюжет, головну роль в якому відіграють вуличні мандрівні актори;
- звернення та цитування мови й специфічного жаргону представників найнижчого соціального шару суспільства;
- використання в оперних сценах та чоловічих аріозо вигуків, викриків, елементів лайки та іншого текстового «бруду», досі неприйнятних жодному оперному твору;
- використання в чоловічих партіях раніше недозволених мораллю текстових зворотів, що зосереджені навколо

зради, вульгарщини, жаги помсти, та ревнощів. Це абсолютно інша сфера позиціонування любові та ревнощів, аніж їх експонували композитори до цієї опери;

- використання простоти у всьому – в одязі акторів, в примітивності їхньої лексики, світосприйнятті, мисленні, презентації побутових сцен та ситуацій;
- величезний акцент у вокальних чоловічих партіях на сам текст, а значить, велика роль декламаційності, речитативності, паузованості, грамотно продуманого дихання, тривалих фермат та регулярних повторів, як свідчення незворотності подій, ситуацій, станів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. - Л., 1986. - 144 с.
2. Браудо Е. М. История музыки: учебник / Е. М. Браудо. — Москва: Издательство Юрайт, 2019. — 444 с.
3. Брянцева В.Н. Французская комическая опера XVIII века. Пути становления и развития жанра. М.: Музыка, 1985. - 311 с.
4. Данилевич Л. Д. Пуччини, М., 1969.
5. Друскін М. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. - Ленинград, 1968. - 624 с.
6. Есипенко В. Н. Феномен «театра в театре» в музыкальной драматургии оперы Р. Леонкавалло «Паяцы».
7. Кречмар, Г. История оперы / Г. Кречмар; переводчик П. В. Грачев; под редакцией Б. В. Асафьева. — Москва: Издательство Юрайт, 2019. — 346 с.
8. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века. Л.: Музыка, 1981. - 168 с.
9. Куришева Т. Театральность и музыка. М., 1984.
10. Леонкавалло Р. Паяцы: драма в двух действиях: нотное издание - Москва: Государственное издательство;Музыкальный, 1925.
11. Лобова Ю. В. «Натуралистическое направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX-XX веков» / Автореферат дисертації. - Москва, 2012.
12. Нестьев И. Д. Пуччини. - Москва: 1963, 1966 **чому так? У двох частинах? Де сторінки**
13. Пави П. Словарь театра. - М., 1991.
14. Петрова В. Принцип театра в театре в опере Р. Леонкавалло «Паяцы». - Москва, 2008.
15. Режим доступу: <https://studopedia.info/8-13153.html>
16. Режим доступу: <https://www.belcanto.ru/verism.html>
17. Режим доступу: <https://www.belcanto.ru/paiaz.html>, Г. Маркесі, в перекладі Е. Гречаної.
18. Режим доступу: <http://www.os.x-pdf.ru/20istoriya/731979-2-r-leonkavallo-ego-opera-payaci-m-gosudarstvennoe-muzikalnoe-i.php>
19. Режим доступу: <https://www.classic-music.ru/leoncavallo.html>
20. Сказкин С. Д. История Италии. - Москва, **рік видання?** с. 567.
21. Смес А. К. (Кузнецов К. А.), Пуччини и его опера «Богема», М., 1936.
22. Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации. Диссертация, - Казань: 2004, 163с.
23. Софронова Л. Театр в театре: русская и польская сцена в XVIII веке // XVIII век. / Сб. 21. Памяти П. Н. Беркова. - Спб, 1999. - С. 141
24. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах: монография/ Марина Черкашина-Губаренко. – Харьков: Акта, 2013. – 468 с.

25. Юнеева Е. А. Музыкальная культура Италии XVII-XVIII веков.: феномен барочной оперы / Автореферат диссертации. - Волгоград, 2015.