

**Лян Цзігао**

*Харківський національний університет мистецтв імені  
І. П. Котляревського*

## **ОБРАЗ АНДРЕ З ОПЕРИ «АНДРЕ ШЕНЬЄ» У. ДЖОРДАНО: ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

### **АНОТАЦІЯ**

**Лян Цзігао. Образ Андре з опери «Андре Шеньє» У. Джордано: історія вокальних інтерпретацій.**

Мета дослідження – виявити особливості інтерпретації образу Андре Шеньє з однойменної опери виконавцями різних шкіл в аспекті взаємодії історичних традицій та сучасних тенденцій з позицій порівняльної інтерпретології. Досліджено історію створення опери, риси стилю композитора, досвід перших виконавців та сучасну практику інтерпретації образу. Аналіз найбільш відомих інтерпретацій партії Шеньє (виконання Е. Карузо, Б. Джильї, М. Дель Монако, Ф. Кореллі, П. Домінго, Х. Каррераса, Л. Паваротті) продемонстрував головування школи італійського бельканто. Це стосується й принципу *santo è riflesso*, співу без форсування звуку, ролі дихання, котре трансформується у співочий звук, переваги головного регістру (*la voce di testa*), цілісності кантилени. Доведено, що у роботі над пошуком інтонаційної виразності кожен виконавець знаходить власне темброве забарвлення голосу; відмінності виконавської партитури відображаються у трактуванні емоційної складової, темпів, агогіки, і, як результат – реалізується багатство змістовного наповнення образу центрального персонажу опери (від ліричного до героїко-драматичного).

**Ключові слова:** веризм, Умберто Джордано, опера «Андре Шеньє», трактування вокального образу, вокальна інтерпретація, ампула італійського тенора.

### **АННОТАЦИЯ**

**Лян Цзитао. Образ Андре из оперы «Андре Шеньє» У. Джордано: история вокальных интерпретаций.**

Цель исследования – выявить особенности интерпретации образа Андре Шеньє из одноименной оперы исполнителями различных школ в аспекте взаимодействия исторических традиций и современных тенденций с позиций сравнительной интерпретологии. Исследована история создания оперы, черты стиля композитора, опыт первых исполнений и современная практика интерпретации образа. Анализ наиболее известных интерпретаций партии Шеньє (исполнение Э. Карузо, Б. Джильи, М. Дель Монако, Ф. Корелли, П. Доминго, Х. Каррераса, Л. Пава-

ротти) продемонстрировал главенство школы итальянского бельканто. Это касается и принципа *canto è riflesso*, пения без форсирования звука, роли дыхания, которое трансформируется в певческий звук, преимущества главного регистра (*la voce di testa*), целостности кантилены. Доказано, что в работе над поиском интонационной выразительности каждый исполнитель находит собственную тембровую окраску голоса; различия исполнительской партитуры отражаются в трактовке эмоциональной составляющей, темпов, агогики, и, как результат – реализуется богатство смыслового наполнения образа центрального персонажа оперы (от лирического к героико-драматическому).

**Ключевые слова:** веризм, Умберто Джордано, опера «Андре Шень», трактовка вокального образа, вокальная интерпретация, амплуа итальянского тенора.

#### ABSTRACT

**Lyan Tszitao. The image of Andrea from the opera “Andrea Chenier” by U. Giordano: the history of vocal interpretations**

**Formulation of the problem.** U. Giordano is a bright representative of the late romantic tradition of the Italian opera of the turn of the 19th-20th centuries. Among the brightest stage versions of his most famous opera “Andrea Chenier”, within this study we have selected a number of the key implementations of Andrea Chenier’s part, which show the constant and mobile signs of the interpretation of this famous opera image.

**The purpose of the study is** to identify the features of interpreting the image of Andrea Chenier from the opera of the same name by the performers of various schools in the aspect of the interaction of historical traditions and modern tendencies from viewpoint of comparative interpretation science.

**Analysis of recent publications on the topic of the article.** The Italian opera of the XIX century is the object of many fundamental researches. The monograph of O. Stakhevych [7] demonstrates a multifaceted approach to the problems of becoming and development the *bel canto* style; in the study by M. Cherkashina [9], the music theatre of Bellini and Donizetti is presented as an independent phenomenon of Italian operatic history in its first period. I. Drach [2] points to debatable and sometimes subjectivity of interpretation of the concept “*bel canto*”. The evolution of the Italian opera already at the beginning of the XX century is considered in the study of L. Kirillina [3]; reference information about the Italian opera can be found in English-language articles from Grove’s dictionary [17]. An interesting concept is the book of A. Mallach [14] – the author traces the very fast path of the Italian opera from *verismo* to modernism. As for U. Giordano’s creativity directly, beside the small articles of encyclopaedic character [12; 13], the publication of M. Morini [15] is the most fundamental and complete. It collected not only researches of the composer’s creativity, but also reviews by contemporaries U. Giordano, his correspondence, registers of his performances and music recordings. The study of C. Ruizzo [16] contains arguments about the components of *verismo* in the work of U. Giordano, in particular, analyzes the finale of the III pictures of the opera “*Andre Chenier*”. Regarding this opera, we will separate the mini-guide by Burton D. Fisher [11], the articles of I. Sorokina [8], G. Marquez [5], H. W. Simon [6],

C. Duault [10]. The authors discuss not only the dramatic features of this opera masterpiece, the figure of the main character, but also the influences that this opera made, for example, on “Tosca” by J. Puccini.

**Statement of the main content of the article.** The opera “Andrea Chenier” is a sign composition of the verismo era, despite the fact that its main character is the well-known politician, French poet and journalist. After composing (1895) and the premiere (1896, Milan), the opera was staged in Genoa, Mantua, Parma, Turin, New York (1896), Kharkov, Moscow; Budapest, Buenos-Aires, Florence, Naples, Prague, Santiago (1897), Antwerp, Barcelona, Berlin, Cairo, Lisbon, Rio de Janeiro (1898); in 1907, in the production of Covent Garden, E. Caruso played the title role.

The composer and librettist brought to the stage as the protagonist of opera bright, courageous and ambitious person, so it is not surprising that both separate arias and the party of Shenier still belong to the repertoire of many prominent tenors of the planet – F. Tamagno, J. Martinelli, E. Caruso, B. Gigly, G. Lauri-Volpi, A. Cortis, F. Corelli, M. Del Monaco, P. Domingo, L. Pavarotti, M. Alvarez. The opera “Andre Chenier” is a model of the golden age of verismo, and it is endowed with all the main features of this direction of Italian art. However, the protagonist, in addition to being a poet, is also a revolutionary, that is, an uneasy person, a hero, and it is the fact that deduces this work for the stylistic limits of verismo by demonstration of a strong, extraordinary character. These features are embodied in the musical characteristics of Chenier.

The main thing in interpreting his famous Improvisation “Un di al’azzurro spazio” (the 1 act of the opera) by E. Caruso is the very elaboration, exact construction of the melodic line and the bright climax, that is, combination the features both a lyrical and a dramatic role specializations that E. Caruso was possessed in equal measure. B. Gigli’s singing (which we consider an example of a dramatic embodiment of the image) is characterized by the refinement of the *mezzo voce* and the richness, when he sings in full voice, therefore his performance of the Improvisation, in general, is more emotional (a high-profile register, a rhythmic emphasizing that gives a distinct organization the image). M. Del Monaco performs the Improvisation not so much playing by the shades of his strong voice as leading the almost continuous melodic line, which gives mostly lyrical colours to the Chenier’s image. The aria “Come un bel di Maggio” from the 4 act performed by F. Corelli is a model of the exalted lyrics, the lyrical culmination of the opera. F. Corelli performs the aria *legato* that is tellingly to the *bel canto* tradition, with a full sound, as if the sound hovers and penetrates everywhere through the skilful addition of dramatic notes (the last sounds of the upper tenor range – si, la of the first octave). P. Domingo interprets Andrea’s image as a whole more dramatically, but in a fairly wide range – from the pathetic (Act 1), the sublime, lyrical (recognition in love in the Act 2) to the tragic (monologue “Yes, I was a soldier” of the Act 3) and the dramatic (Act 4). His striking *rubato*, aimed at acutely emotional expression, is impressive, P. Domingo has literally speaking in the some parts of the recitatives and even the arias, and that, in conjunction with *accelerando*, fills the musical language by the speech expression. The interpretation by P. Domingo corresponds to Chenier’s status as a *revolutionary hero*.

**Conclusions.** Composing the opera, U. Giordano counted on the Italian tenor in the main role, according to the traditions of the *bel canto* era (strong upper notes, wide range, and equal voice sounding in different registers). The tradition of interpreting the image of Chenier, laid by the first performer J. Borgatti, generally is preserved. The analysis of the most famous interpretations of the Chenier's part (performed by E. Caruso, B. Gigli, M. Del Monaco, F. Corelli, P. Domingo, J. Carreras, and L. Pavarotti) demonstrated the leading role of the Italian *bel canto* school. This applies to the principle of *canto è riflesso*, singing without forcing the sound, the role of breathing, which transforms into the singing sound, the predomination of the head register (*la voce di testa*), and the integrity of the cantilena. For instance, M. Del Monaco and F. Corelli are lyrical tenors; they sing brightly, with a shine light decoration of high notes. In the performance of B. Gigli, there is a constant movement forward; L. Pavarotti, F. Corelli, J. Carreras, being within the limits of the lyric and dramatic role specifications, transmit in music the power of deep feelings. Instead, B. Gigli and, P. Domingo especially demonstrate the power of drama in the role specification of the Italian tenor, thereby enhancing the heroic side of the image of Shenier.

**The prospect of further study of the topic** is associated with the emergence of new interpretations of the image of A. Chenier in the 21st century, which opens up new dimensions of the science about art interpretation.

**Key words:** verismo, Umberto Giordano, opera “Andrea Chenier”, interpretation of the vocal image, vocal interpretation, the role specification of the Italian tenor.

**Постановка проблеми.** У. Джордано – яскравий представник пізньоромантичної традиції італійської опери межі ХІХ–ХХ сторіч. Не все з його оперного доробку є однаково актуальним, стабільно популярним, не всі опери мають однакову щасливу сценічну долю. Серед 11 опер, написаних у різних жанрах – веристські «Злочинне життя» («Mala vita») (історія, схожа з «Травіатою» Дж. Верді), «Марина», «Федора», «Сибір» (у 2004 поставлена в «Геликон-опера») – періодично відроджуються у сучасному театрі. Опері останнього періоду творчості (коли композитор відійшов від веризму) – «Вечеря з жартами» («La cena delle beffe») і «Король» («Il re») – теж були достатньо успішними, вони йшли на сценах італійських театрів 1930-х. В останній опері У. Джордано навіть створює тип легкої комедії, яка була популярною в європейському мистецтві у першій третині ХХ ст. Але найбільш відомими операми композитора є «Федора» та, безперечно, – «Андре Шеньє». З моменту свого створення остання зазнала безліч інтерпретацій, і кожна представляє безумовний інтерес. Серед яскравих сценічних версій для даного дослідження обрано декілька ключових виконань партії Андре Шеньє, котрі демонструють константні та мобільні озна-

ки інтерпретації цієї відомої оперної партії. Вона може бути проаналізована у кількох аспектах. З однієї сторони, як завершене неповторне драматургічне явище у рамках твору, з іншої – як результат творчого пошуку окремого виконавця – творця унікальної виконавської інтерпретації.

**Мета дослідження** – виявити особливості інтерпретації образу Андре Шеньє з однойменної опери виконавцями різних шкіл в аспекті взаємодії історичних традицій і сучасних тенденцій с позицій порівняльної інтерпретології.

**Аналіз останніх публікацій за темою статті.** Італійська опера XIX століття – об'єкт багатьох фундаментальних досліджень. Монографія О. Стахевич [7] демонструє багатоаспектний підхід до проблематики становлення стилю бельканто, його розвитку в західноєвропейському, зокрема, – італійському мистецтві. У дослідженні М. Черкашиної [9] музичний театр В. Белліні та Г. Доніцетті представлено як самостійне явище італійської оперної історії, хоча й першого її етапу. І. Драч [2] вказує на дискусійність та підчас суб'єктивність інтерпретацій поняття «bel canto». Різні вектори розвитку італійської опери вже початку XX ст. знаходимо у дослідженні Л. Кирилліної [3]; різноманітну довідкову інформацію про італійську оперу можна знайти у англійських статтях зі словника Гроува [17]; цікавою є концепція книги А. Маллаха (Alan Mallach) [14], в якій автор простежує дуже стрімкий шлях італійської опери від веризму до модернізму початку XX ст. Що стосується безпосередньо творчості У. Джордано, то, окрім невеликих статей енциклопедичного характеру [12; 13], найбільш фундаментальним є видання М. Моріні [15]. Це – найбільш повне зібрання не тільки статей дослідників творчості композитора, але й статей-відгуків сучасників У. Джордано на перші постановки його опер, передруківки його листування, складання повного реєстру вистав та записів. Не менш цікавим є дослідження К. Руццо (Carmine Ruizzo) [16], яке містить міркування щодо компонентів веризму у творчості У. Джордано, зокрема, аналізується фінал III картини опери «Андре Шеньє». Щодо цієї опери, окремо виділимо міні-гід Б. Фішера (Burton D. Fisher) [11], статті І. Сорокіної (по суті – переклад Паоло Патрици) [8], Г. Маркезі [5], Генрі У. Саймона [6], К. Даулт (Catherine Duault) [10], автори яких розмірковують не тільки про драматургічні особливості цього шедевру, фігуру самого головного героя, але й про впливи, які ця опера зчинила, наприклад, на «Тоску» Дж. Пуччіні.

**Виклад основного змісту статті.** Опера «Андре Шеньє» – знаковий твір епохи веризму, не дивлячись на те, що її основний герой – відомий політичний діяч, французький поет та журналіст. Оперу було написано 1896 р. в Мілані, там, того ж року, відбулася її прем'єра. Відомо, що після її написання міланський театр Ла Скала оголосив оперу до постановки найближчої весни. Однак прем'єра мало не зірвалася через відомого видавця та тодішнього очільника театру Е. Сонцоньо, який вважав, що партитура доволі складна для виконання й сприйняття. Думка П. Масканьї, який вважав, що опера матиме успіх, змінила рішення Е. Сонцоньо. До речі, сам видавець був на той момент не в честі у публіки, яка була налаштована вороже до його починань. Після того, як головний тенор театру відмовився від виконання партії, опера знов ледь не опинилась на межі провалу. Але після прем'єри (диригент Родольфо Феррарі) все змінилося. Відомий критик Дж. Баттіста Наппіна писав: «Те, що музика Джордано відзначена особливою печаткою, мелодійної оригінальністю, не вимагає доказів. ... Не можна сказати, що персонажі та їхні почуття зображуються спрощено: навпаки, композитор всіляко дбає про те, щоб належним чином описати і проаналізувати їх .... Джордано притаманне інтуїтивне відчуття театру і глибоке проникнення в зміст кожної сцени» [цит. за: 5]. Критик виявився правий. Завдяки сюжету та яскраво виписаним головним героям опера одразу ж зазнала шаленого успіху та прославила композитора, без перебільшення, на весь світ. До речі, перша постановка опери на російській сцені сталася у 1897 р. в Харкові (антреприза А. Церетелі, диригент В. Сук), в першому записі опери брав участь Луіджі Лупаті (Ла Скала, Мілан, 1920), у 1896 р. постановки відбулися у Генуї, Мантуї, Пармі, Туріні, Нью-Йорку, у 1897 – Москві; Будапешті, Буенос-Айресі, Флоренції, Неаполі, Празі, Сантьяго, у 1898 – в Антверпені, Барселоні, Берліні, Каїрі, Лісабоні, Ріо-де-Жанейро; 1907 р. у постановці Ковент-Гардена титульну роль виконав Е. Карузо<sup>1</sup>.

Продовжуючи спостереження Г. Маркесі [5], сформулюємо основні риси оперного стилю У. Джордано, які були встановлені цією оперою. Серед них:

---

<sup>1</sup> До речі, у радянські часи оперу «Андре Шеньє» майже не ставили. Виключенням є вистави Єкатеринбурзької (1919) та Донецької (1979) опери.

– опора на кращі музичні традиції, включення ремінісценцій з кращих творів сучасних авторів;

– вміння створювати цілісний, яскравий, потужний, неоднозначний, здатний захопити увагу публіки образ головного героя, але без пишномовності;

– вміння композитора твердо відмежуватися від численних надмірностей лібрето;

– орієнтування У. Джордано на «діалектний» спів, південні інтонації, широта вокальної «хвилі», строгість оркестровки.

Серед найяскравіших музичних характеристик опери – тенорова арія головного героя з I дії, відома як «Improvviso» («Un di all'azzurro spazio!») – «Був день ... На небеса і я дивився безмовно»), аріозо Андре Шеньє «Io non ho amato ancor!» – «Я не знав любові!», дует тенора і сопрано і його кульмінація – освідчення в коханні Андре і Мадлени з II дії, Вступний зловісний хор і Карманьйола – революційна пісня-танець (які, до речі, якоюсь мірою відходять від традицій веризму – хор-коментатор і «народний» хор), арія Мадлени «La mamma morta» («Знай: мати вбив») і повна мужності і патріотизму арія Шеньє «Si, fui soldato» – «Так, я солдатом був») в III дії, нарешті, фінальний любовний дует, в якому Мадлена і Шеньє мріють з'єднатися в смерті («Vicino a te s'acqueta» – «Поблизу тебе так пристрасно») в IV д. Отже, по суті, з самого початку «Андре Шеньє» заявила себе як опера для співаків з яскраво вираженим драматичним амплуа.

Особливу увагу звернемо на партію Андре Шеньє та її інтерпретацію відомими співаками. Композитор та лібретист створили головного героя яскраво мужнім та амбіційним, тому не дивно, що, як окремі арії, так і партія Шеньє увійшли у репертуар багатьох видатних тенорів планети – Ф. Таманьо, Дж. Мартінееллі, Е. Карузо, Б. Джилї, Дж. Лаурі-Вольпі, А. Кортіса, Ф. Кореллі, М. Дель Монако, П. Домінго, Л. Паваротті, М. Альвареса. Г. Маркезі зазначає, що перший виконавець заклав традиції вокальної інтерпретації: «Дж. Боргатті (згодом найбільший в Італії виконавець тенорових партій у вагнерівських операх) залишиться в історії як один з найбільш чудових виконавців партії Андре Шеньє завдяки не тільки чистоті й мощі, але також гнучкості та вишуканості свого голосу» [5]. Ця традиція інтерпретації партії Шеньє збереглася на довгі роки. Ще одне важливе зауваження П. Патріці: «Андре Шеньє в уяві оперної публіки – гарний чоловік. Уточнень

з цього приводу немає, але лібрето має на увазі зовнішню привабливість персонажа. І, звичайно, меломан неминуче ідентифікує Шеньє з його знаменитими інтерпретаторами: Ді Стефано, Кореллі, Домінго, Каррерасом. Все це тенора, наділені великою чарівністю. На противагу їм Шеньє зовсім не є Адонісом. Дійшли до нас портрети (один з них написаний у в'язниці Сен-Лазар Жозефом-Бенуа Сюве, інший, знаменитий, що належить анонімному автору й виставлений в Музеї Карнавалі в Парижі) дають уявлення про реальний вигляді поета: присадкуватий, з непропорційно великою головою, з очима, що не блищать виразністю» [8]. Отже, простежимо, як втілюються різними співаками складені традиції.

Партія Шеньє (в тому числі, знаменита імпровізація «Un di al'azzutto spazio») – одна з найбільш яскравих в творчості Е. Карузо. Імпровізація побудована на речитативно-співучому розгойдуванні мелодії, інтонаційний матеріал якої є контрастним – чергування «колицкових» інтервалів та стрибків. Мелодія доволі швидко приводить до високих звуків діапазону та досягає кульмінації, яка підтверджується оркестровою постлюдією патетичного характеру. Даний комплекс засобів виразності направлений композитором на відбиття всієї повноти психологічного обліку героя, відображає його жваву та схвильовану мову. Таким чином, головне в інтерпретації цієї арії – саме вибудовування мелодичної лінії та яскрава кульмінація, тобто сполучення рис ліричного та драматичного амплуа, що, як відомо, було підвладним Е. Карузо. Цей майстер мистецтва бельканто початку ХХ ст. завдяки своєму унікальній силі голосу та виконавській культурі з однаковим успіхом виконував й героїчні, й драматичні, й ліричні партії.

Б. Джильї співав партію А. Шеньє у сезонах 1921–1923 рр. (Метрополитен), 1941 р. (Ла Скала). Попри те, що цього співака дехто називає «епігоном» Е. Карузо [4, с. 190, 193], з цією думкою погодитися неможливо. Б. Джильї вважається першим, хто ввів в італійську школу фальцет як основний метод фонації, затвердивши його поряд з класичним мікстом і *mezza voce*, що відрізняли італійську школу ХІХ ст. Його співу властиві, за словами Дж. Лаурі-Вольпі, «дивовижно красиве забарвлення нот центрального регістру, природність ведення звуку, тонка музикальність» [4, с. 197], вишуканість співу *mezza voce*, повнозвучність, коли він співає у повний голос. Крім красивого голосу, Б. Джильї був наділений артистизмом, що вплинув на його манеру ви-

конання, на пластику звуковедення, притаманну «амплуа італійського тенора» (Дж. Лаурі-Вольпі [4, с. 179]). Його виконання Імпровізації «Un di al'azzutto spazio» в цілому більш емоційне (дзвінкий верхній регістр, достатньо ритмізована подача, що надає образу рис чіткої організованості). У середині Імпровізації речитатія є надзвичайно драматичною, завдяки чому повернення до м'якої кантилени вражає. Але все ж виконання Б. Джилі ми вважаємо прикладом драматичного втілення образу.

Партія А. Шеньє була коронною роллю Ф. Кореллі та М. Дель Монако. М. Дель Монако – видатний інтерпретатор партії А. Шеньє, виконаний, зокрема, у Ла Скала (1949), Мет (1954). У виконанні Імпровізації він не стільки грає барвами свого сильного голосу, котрий немов парить над оркестром, скільки веде майже безперервну мелодичну лінію, що надає звучанню здебільшого ліричних барв. Ф. Кореллі представив своє бачення образу А. Шеньє у 1960 р. (Віденська опера), а також залишився запис першої екранізації опери з його виконанням головної ролі (1973, реж. В. Каслік). Арія «Come un bel di Maggio» з IV д. – вірєць піднесеної лірики. Вона є ліричною кульмінацією опери і взагалі всього драматичного дійства. Це передано композитором традиційним комплексом музичної виразності – мелодією широкого дихання, хвилеподібного мелодичного малюнку та динаміки (від *p* до *f*), тривалими сходженнями-спадами, гнучкою ритмікою, доволі повільним темпом, що дозволяє співаку розкрити можливості свого голосу. Ф. Кореллі виконує арію на легато, що властиве традиції бельканто, повнозвучно, так, що звук немов ллється та проникає усюди завдяки майстерному додаванню драматичних нот (крайні звуки верхнього тенорового діапазону (сі, ля першої октави).

Ще один видатний виконавець партії Андре – П. Домінго, який дебютував у ній 1970 р. (Метрополитен). П. Домінго намагається за допомогою ритму надати образу більшого драматизму. Проте, темп співак постійно варіює – вражають його темпові *rubato*, спрямовані на гостро емоційну подачу образу. Також більш рельєфним стає ритмічний малюнок виконуваних арій. Деякі фрагменти речитативу і навіть арії П. Домінго буквально промовляє, що в поєднанні з *accelerando* наповнює музичну мову розмовною експресією. Відзначимо, що ця особливість – підкреслення ролі слова і емоційність музичної мови – властива верістській опері. П. Домінго трактує образ Андре у більш драматич-

ному сенсі, але у досить широкому діапазоні – від патетичного (1 д.), піднесено-ліричного (зізнання у любові, 2 д.), до трагічного у монолозі «Так, я був солдатом» (3 д.) та драматичного (4 д.), що, безумовно, свідчить про високу майстерність великого тенора як глибокого музиканта. Інтерпретація П. Домінго монологу з 3 дії – імперативна речитатива у дусі веристської опери – дуже напружена та драматична. Співаку вдається за вкрай короткий час виявити експресію та емоційну гостроту без того, щоб перегравати – йому віриш, бо актор-співак проживає кожне вимовлене слово, кожну зміну музичної фрази, деталізуючи та диференціюючи емоції свого героя. Вокальній інтерпретації П. Домінго властиві: ритмізована подача вербального тексту, чітка артикуляція, акцентування важливих слів, їхнє темброве забарвлення, вибудовування сценічної драматургії, завдяки якому фінал дійсно сприймається як кульмінація. Вважаємо, що драматичний тенор П. Домінго найбільш відповідає статусу Шеньє як *героя-революціонера*.

Інші записи демонструють в цілому наслідування традиціям як «амплуа італійського тенора», так і амплуа «головного героя», з невеличкими нюансами. Так, надзвичайно природно образу Шеньє надає «м'якої героїчності» сильний голос Л. Паваротті з його яскравим тембром, особливо на високий нотах.

У виконанні Х. Каррераса (1979, Барселона) героїчну напругу передає артикульована мелодекламація. Співак, незважаючи на лаконічні масштаби всіх виписаних арій і монологу, наповнює їх внутрішнім контрастом, що не заважає цільності сприймання цього мужнього й трагічного образу. Так, Імпровізацію Х. Каррерас співає рівним, м'яким і кантиленним звуком, на безперервному диханні, у монолозі «Так, я був солдатом» (3 д.) – співає на напрузі, майже скандує, підкреслюючи артикуляцією і диханням кожне слово і кожну музичну фразу. Таке виконання є надзвичайно артистичним, наповненим чуттєвою глибиною. Напроти, арію з 4 д. «Come un bel di Maggio» співак виконує зовсім інакше. Сама арія також побудована виконавцем досить рівно, але з гнучкою мелодекламаційністю (у середньому розділі), що надає трактуванню образу лірично-піднесених барв. Це найбільш природно розкривається у кульмінації: співак постійно використовує філірування звуку, отже, ця в цілому напружена сцена любовного зізнання перед смертю наділена здебільшого піднесеним настроєм від відчуття того, що в смерті кохані будуть завжди разом.

**Висновки.** Отже, підсумуємо дослідження вокальних інтерпретацій образу Андре Шеньє з однойменної опери Джордано.

1. Опера «Андре Шеньє» – взірць золотої доби веризму, вона наділена всіма головними рисами цього напрямку італійського мистецтва. Але головний герой, окрім того, що він – поет, є ще й революціонером, тобто, не простою людиною, героєм, що виводить цей твір за стилеві межі веризму, передбачаючи показ сильного, неординарного характеру. Ці риси закладені у музичних характеристиках головного персонажу.

2. У Джордано розраховував на амплу італійського тенора за традиціями епохи бельканто<sup>1</sup> (сильні верхні ноти, широкий діапазон, рівне звучання голосу у різних регістрах). Традиція інтерпретації образу Шеньє, закладена першим виконавцем цієї партії, Дж. Боргатті, в цілому зберігається. Аналіз найбільш відомих інтерпретацій партії Шеньє (виконання Е. Карузо, Б. Джильї, М. Дель Монако, Ф. Кореллі, П. Домінго, Х. Каррераса, Л. Паваротті) продемонстрував головування школи італійського бельканто. Це стосується й принципу *canto è riflesso*, співу без форсування звуку, ролі дихання, котре трансформується у співочий звук, переваги головного регістру (*la voce di testa*), цілісності кантилени. Так, у М. Дель Монако та Ф. Кореллі – ліричний тенор, вони співають яскраво, зі світлою окрасою високих нот. У виконанні Б. Джильї відчувається постійний рух уперед (не випадково його називали «тенор-Вічний Рух»). Л. Паваротті, Ф. Кореллі, Х. Каррерас, знаходячись у межах лірико-драматичного амплуа, передають в музиці силу глибоких почуттів. Натомість, Б. Джильї і, особливо, П. Домінго демонструють силу драматизму в амплуа італійського тенора, завдяки чому посилюються героїчна сторона образу Шеньє.

**Перспектива подальшого дослідження теми.** Насичене сценічне життя опери «Андре Шеньє» триває. Так, у 1973 р. опера була екранізована режисером Вацлавом Касліком (Італія, в головній ролі – Ф. Кореллі), у 1983 р. – поставлена режисером Віллі Деккером (Кельн). З'являється видатна інтерпретація Й. Кауфманна (2015, Ковент-Гарден, режисер Девід Мак-Вікар); яскравою постановкою вже в XXI ст. став спектакль під відкритим небом (Озерна сцена, Брегенца, Австрія),

<sup>1</sup> Докладно про основи італійського співу – у дослідженні Н. Ангуладзе [1].

перш за все, завдяки сценографії Девіда Філдінга (режисер Кейт Уорнер). Все це свідчить про її життєздатність та актуальність для кожного наступного покоління артистів, постановників і слухачів. Незгасний інтерес до опери У. Джордано обумовлений глибиною авторського задуму, яка породжує все нові й нові художні прочитання, що обумовлює нескінченність процесу та множинність виконавських інтерпретацій образів героїв, відкриваючи шляхи подальших досліджень і в області інтерпретології.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Андгуладзе Н. Homo cantor. Москва : Аргграф, 2003. 154 с.
2. Драч И. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления. *Ars inter Culturas*. 2010. nr. 1. С. 107–120.
3. Кириллина Л. Итальянская опера первой трети XX века: не только веризм [эл. ресурс]. *Израиль XXI*. Режим доступа : <http://degruz.pp.ua/italyanskaya-opera-pervoj-treti-xx-veka-ne-tolko-verizm-larisa-kirillina> (Дата обращения 15.11.2017).
4. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Москва : Музыка, 1972. 304 с.
5. Маркези Г. Andrea Chénier ; [пер. Е. Гречаной]. *Опера Джордано «Андре Шенье»* [электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/andrea.html>
6. Саймон Генри У. Andrea Chénier ; [пер. А. Майканара]. *Опера Джордано «Андре Шенье»* [электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/andrea.html>
7. Стахевич О. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: исследование. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
8. Сорокина И. «Андре Шенье» Умберто Джордано. *Opera News.Ru*. 21 июня 2001. Режим доступа : <http://operanews.ru/history24.html>
9. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. Страницы оперной истории в картинках и лицах. Харьков : Акта, 2013. 480 с.
10. Duault Catherine. Andrea Chénier, a Poet in the Midst of Revolutionary Turmoil. [электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.opera-online.com/en/articles/andrea-chenier-a-poet-in-the-midst-of-revolutionary-turmoil> (Дата звернення 28.01.2015).

11. Fisher Burton D. Andrea Chenier (Opera Journeys Mini Guide Series). [Paperback]. 2002, July. Opera Journeys™ Publishing. 34 p.
12. Giordano U. [электронный ресурс]. Режим доступа : [http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto\\_Giordano](http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano)
13. Giordano U. [электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>
14. Mallach Alan. The autumn of Italian opera from verismo to modernism, 1890–1915. Boston : Northeastern University Press ; Hanover, NH : Published by University Press Of New England, 2007. 490 p.
15. Morini Mario. Umberto Giordano. Milan : Sonzogno, 1968. 315, cxix p.
16. Ruizzo Carmine. Umberto Giordano ed il verismo. Milan, 2018. 105 p.
17. The New Grove Dictionary of Opera [Paperback edited by Stanley Sadie]. London : Macmillan Reference Ltd, 1998. 4 vol., 5324 pp.

## REFERENCES

1. Andguladze N. (2003). Homo cantor. Moscow : Argraf. 154.
2. Drach I. (2010). Opera klassicheskogo bel'kanto: paradoksy osmysleniya [The opera of classical belcanto: paradoxes of understanding]. *Ars inter Culturas*. (1). 107–120.
3. Kirillina L. Ital'yanskaya opera pervoj treti XX veka: ne tol'ko verizm [The Italian opera of the first third of the twentieth century: not only verismo]. *Israel XXI*. Retrieved November, 15, 2017 from <http://degruz.pp.ua/italyanskaya-opera-pervoj-treti-xx-veka-ne-tolko-verizm-larisa-kirillina>
4. Lauri-Vol'pi Dzh. (1972). Vokal'nye paralleli [Vocal parallels]. Moscow : Muzyka. 304.
5. Markezi G. Andrea Chénier; [transl. by E. Grechanaya]. Giordano's opera "Andre Chenier". URL : <http://www.belcanto.ru/andrea.html>
6. Sajmon Genri U. Andrea Chénier ; [transl. by A. Majkapar]. Giordano's opera "Andre Chenier". URL : <http://www.belcanto.ru/andrea.html>
7. Stahevich O. (1997). Vokalne mistetstvo Zahidnoyi Evropi: tvorchist, vikonavstvo, pedagogika: doslidzhennya [Vocal Art of Western Europe: Creativity, Performance, Pedagogy : research]. Kyiv : National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. 272.
8. Sorokina I. (2001). «Andre Shen'e» Umberto Dzhordano ["Andre Chénier" by Umberto Giordano]. *Opera News.Ru*. June 21. URL : <http://operanews.ru/history24.html>

9. Cherkashina-Gubarenko M. (2013). *Opernyj teatr v prostranstve menyayushchegosya mira. Stranicy opernoj istorii v kartinkah i lichah* [Opera theater in the space of the changing world. Pages of opera history in pictures and faces]. Kharkiv : Akta. 480.
10. Duault Catherine (2015). *Andrea Chénier, a Poet in the Midst of Revolutionary Turmoil*. January 28. URL : <https://www.opera-online.com/en/articles/andrea-chenier-a-poet-in-the-midst-of-revolutionary-turmoil>
11. Fisher Burton D. (2002). *Andrea Chenier (Opera Journeys Mini Guide Series)*. [Paperback]. Opera Journeys™ Publishing. 34 p.
12. GiordanoU. URL : [http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto\\_Giordano](http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano)
13. GiordanoU. URL : <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>
14. Mallach Alan (2007). *The autumn of Italian opera from verismo to modernism, 1890–1915*. Boston : Northeastern University Press ; Hanover, NH : Published by University Press Of New England. 490.
15. Morini Mario (1968). *Umberto Giordano*. Milan. 315.
16. Ruizzo Carmine (2018). *Umberto Giordano ed il verismo*. Milan. 105.
17. *The New Grove Dictionary of Opera* (1998). [Paperback edited by Stanley Sadie]. London: Macmillan Reference Ltd., 4 vol., 5324.

*Стаття надійшла до редакції 15.09.2018 р.*