



УДК 784.9:781.68

DOI 10.34064/khnum2-1411

**Лян Цзітао**

ORCID 0000-0002-7395-9007

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

### **Специфіка інтерпретації образу Василя з опери «Сибір» Умберто Джордано**

**АНОТАЦІЯ** ■ **Лян Цзітао. Специфіка сценічної та вокальної інтерпретації образу Василя з опери «Сибір» Умберто Джордано.** ■ Метою пропонованого дослідження є обґрунтування трактовки образу Василя з опери «Сибір» У. Джордано у контексті задуму автора та сучасних виконавських тенденцій. Використано листування композитора з лібреттистом Л. Іллікою та критичні статті-відгуки (А. Белоні, Г. Чезарі, А. Бруно, Р. Каругаті) на перші вистави опери в Італії та Парижі. Зокрема, підкреслено ставлення композитора до образу Василя (підсилення драматизму, динамічність, що здійснюється через музику). Надано порівняльний аналіз інтерпретації образу для виявлення її константних та мобільних рис у двох міланських виставах (виконавці – А. Замбон, 1974, та В. Лесик, 2014). Згідно традиції веризму, константна основа трактування образу – піднесеність вислову, його емоційна наповненість, умовою чого є велика сила голосу, віртуозна техніка виконання. Відмінними (мобільними) рисами інтерпретації у А. Замбона виявляються ритмічна свобода, вільне відношення до тексту, вокалізація речитативу, гнучке фразування; у В. Лесика – більш дисципліноване відношення до нотного тексту, менше різноманіття темпових та динамічних градацій у відтворенні музичного матеріалу. Як результат – відчуття більшої молодості та чуттєвості втілюваного персонажу (А. Замбон) і більшої мужності, досвідченості, врівноваженості, в цілому – реалістичності оперного характеру (В. Лесик). ■ **Ключові слова:** веризм, Умберто Джордано, «Сибір», опера, персонаж, порівняльний аналіз інтерпретацій.



**АННОТАЦИЯ ■ Лян Цзитао. Специфика сценической и вокальной интерпретации образа Василия из оперы «Сибирь» Умберто Джордано. ■** Целью предлагаемого исследования является обоснование трактовки образа Василия из оперы «Сибирь» У. Джордано в контексте замысла автора и современных исполнительских тенденций. Используются переписка композитора с либреттистом Л. Илликой и критические статьи-отзывы (А. Белони, Г. Чезаре, А. Бруно, Р. Каругати) на первые спектакли в Италии и Париже. В частности, подчеркнуто отношение композитора к образу Василия (усиление драматизма, динамичность, проявляющиеся в музыке). Представлен сравнительный анализ интерпретации образа для выявления её константных и мобильных черт в двух миланских постановках (исполнители – А. Замбон, 1974, и В. Лесик, 2014). Согласно традициям веризма, константная основа трактовки образа – возвышенность высказывания, его эмоциональная наполненность, условием чего является большая сила голоса, виртуозная техника исполнения. Отличительными (мобильными) чертами интерпретации у А. Замбона оказываются ритмическая вольность, свободное отношение к тексту, вокализация речитатива, гибкая фразировка; у В. Лесика – более дисциплинированное отношение к нотному тексту, меньшее разнообразие темповых и динамических градаций при воспроизведении музыкального материала. Как результат – ощущение большей молодости и чувственности воплощаемого персонажа (А. Замбон) и большей мужественности, опытности, уравновешенности, в целом – реалистичности оперного характера (В. Лесик). ■ **Ключевые слова:** веризм, Умберто Джордано, «Сибирь», опера, персонаж, сравнительный анализ интерпретаций.

**ABSTRACT ■ Lyan Tszitao. The specificity of interpreting the image of Vassili from the opera “Siberia” by Umberto Giordano.**

■ **Formulation of the problem.** The opera “Siberia” by U. Giordano is one of the most interesting in his creative work. The composer is considered to be a bright representative of the verismo (“Mala Vita”, “Marina”, “Andrea Chenier”, “Theodora”); his later creativity is represented by comedies (in particular, “Madame Saint-Germaine”), the opera-novella (“The King”), and the opera of the mature period called “Siberia” reflects the boundary tendencies. The main characters (Stephana, Gleby, her pimp, and Vassili, an officer who is in love with Stephana) also appear as ambiguous characters. The action is reinforced not only by the love



triangle, but also by the unfolding of the tragedy of two people on the background of the tragedies of many (the scenes of the deporting of the convicts and the penal settlement) and against the background of the Easter holiday (by contrast). After the premiere the opera was performed in many theatres, that why it is interesting to consider the variants of its interpretation, in particular, in the Italian stage versions, and a look at this opera not only from the historical point of view, but also in the context of the Italian tradition and performing reception during its stage life.

**The purpose of the research** is to present a comparative analysis of the interpretation of the image of Vassili from the opera “Siberia” by U. Giordano for the identification of its constant and mobile features, in the context of the author’s thought and the contemporary tendencies of performing art.

**Analysis of recent publications on the topic of the article.** U. Giordano’s creative work is presented systematically in the study of M. Morini (1968), where he collected articles not only written by himself, but also by other researchers of the composer’s creative work. We have used the correspondence by the composer with his librettist L. Illika and the critical reviews (by A. Beloni, G. Cesari, A. Bruno, and R. Carugati) on the first performances of the opera in Italy and Paris. However, the analysis of the performance the opera material by U. Giordano is almost absent.

**The results of the study.** While writing the opera, U. Giordano significantly reduced the libretto, changed the final and strengthened the volitional features of the character of Vassili. He longed for a “powerful explosion” from his hero in Act 3 (when he fallen in jealousy of Stephana), and, in general – drama, passion and emotionality. These features should be reflected in the staging. We have presented the comparative analysis of the Vassili’s image scenic embodiment in two Italian settings in Milan performed by Amedeo Zambon (1974) and Viacheslav Lesik (2014). The comparison has led to the following conclusions.

A. Zambon is highly skilled in the vocal technique, has a clean, crystal timbre of the voice, in which the high frequencies prevails; his voice is perceived by the listener as light, flexible and full of optimism. The important feature of his performing is the rhythmic freedom. So, in the themes related to lyrics, feelings of love, the soloist holds the musical sounds longer than it is indicated in the composer text. In the themes associated with doom, drama, on the contrary, he reduces the duration of the notes. With equal lengths of notes, the soloist often makes a dotted line, and if a dotted line already wrote by composer, he further



exacerbates, emphasizes it. In emotional episodes, the singer uses *marcato* accents and agogical deviations in almost every sound of the phrase, thus emphasizing the most sensitive states of the human soul. Therefore, the “theme of death” (Act 2) perceives in a special way, when the voice of the singer sounds here almost without a dynamic expression and in a rigidly rhythmic way, with an emphasis on each of notes.

V. Lesik’s voice sounds more forced, has a vibrato with wide amplitude, the resounding “juicy” timbre, saturated with a wide spectrum of overtones. Compared with the performance by A. Zambon, the party of this soloist contains less the moments of overt emotional expression; he sings all of the phrases rhythmically and with a large “drag”, breadth. There are never changes in the rhythmic patterns, the soloist performs all the eighth and quaternary notes as it is provided by the composer and is indicated in the musical text. Strict observance of the instructions in the musical text is one of the characteristic features of V. Lesik’s performance. For example, he sings “the theme of love” from the First Act without the emphasizing of the three first notes, performing the half-lengths without delays, and on the rises to high notes almost does not make fermatas. The latter is, in our opinion, a rare phenomenon, since the vocal operatic tradition has developed in such a way that the soloists should be to demonstrate their skills and make a stop on the extreme notes of the range, giving the audience a chance to get the pleasure from this technical method.

**Conclusions.** So, let us summarize. According to the traditions of verismo, the constant features of the interpretation of opera hero image are the loftiness of expression and high level of emotionality related to the great force of a voice and the virtuoso vocal technique. The distinctive (mobile) features of interpretation are, in one hand, the rhythmic freedom, free attitude to the text, vocalization of the recitatives, flexible phrase splitting (A. Zambon); in other hand, more disciplined, accurate observance of musical text with a smaller spectrum of tempo-dynamic varieties, gradations and the great importance of pauses (V. Lesik).

As a result, there is the impression of greater youth and sensuality of the embodied character (A. Zambon) and his greater experience, equableness of mind, courage, in general, more vital reality of the personage (V. Lesik).

**The prospect of further study of the topic** is associated with a steady interest in the late operas by U. Giordano, in particular – to the opera “Siberia”, due to that its performing analysis actualizes. The experience of comparing the performers



with different cultures of singing, as well as the aspect of interaction the opera traditions and contemporary performing traits may be of interest. In general, owing to the performing interpretation, the meaningful senses of this most interesting opera from the creative work by U. Giordano deepen essentially. ■ **Key words:** verismo, Umberto Giordano, “Siberia”, opera, character, comparative analysis of interpretations.



**Постановка проблеми.** Опера «Сибір» У. Джордано – одна з найцікавіших у його доробку. Композитор вважається яскравим представником веризму («Злочинне життя», «Марина», «Андре Шеньє», «Федора»), його пізня творчість представлена комічною оперою (зокрема, «Мадам Сен-Жермен»), оперою-новелою («Король»), опера ж зрілого періоду – «Сибір» – відбиває пограничні тенденції. Відомо, що спочатку її лібрето (яке побудовано, майже за Ф. Достоевським, на ідеї перенести любовну драму в суворий сибірський клімат) було запропоновано Дж. Пуччіні<sup>13</sup>, після його відмови – У. Джордано. Композитор натхненно працював над цією оперою, мав багату переписку із Л. Іллікою, з якої очевидно, що його приваблювали і сам сюжет, і його національний контекст. Основні герої (Стефана, її сутенер Глеб та Василь – офіцер, закоханий у Стефану) теж постають неоднозначними персонажами; дія підсилена не тільки наявністю любовного трикутника, а й розгортанням трагедії двох людей на фоні трагедії багатьох (сцени етапування та каторги) та – за контрастом – на фоні святкування Пасхи.

Після прем'єри опера ставилася у багатьох театрах, тому цікавим є звернення до традицій її інтерпретації, зокрема, в італійських сценічних версіях, та погляд на цю оперу не тільки з історичної точ-

<sup>13</sup> Як пише у коментарях до переписки У. Джордано та Л. Ілліки М. Моріні, Дж. Пуччіні «чесно заявив, що воно йому особливо не сподобалося: “у тому числі з-за російських костюмів, як в Федора, і через сцени депортації, що нагадують мені ‘Манон’, ну і, взагалі, не дивлячись на задум ... не бачу тут точок дотику ...” (8 грудня 1899 року). Через деякий час, швидше за все, в січні наступного року, сюжет “Сибіру” був запропонований Джордано» [4, с. 293].

ки зору, а й в контексті італійської традиції (за зауваженням Р. Каругаті, «...музика, що задумана та написана по-італійськи, – свідомство істинного оперного композитора, дійсного маестро» [4, с. 142]) та виконавської рецепції протягом її сценічного життя, зокрема, на прикладі італійських вистав у «Ла Скала», між якими минуло майже 40 років.

**Мета дослідження** – представити порівняльний аналіз трактовки образу Василя з опери «Сибір» У. Джордано для виявлення її константних та мобільних рис.

**Аналіз останніх публікацій за темою статті.** Творчість У. Джордано висвітлено у науковій літературі доволі обмежено. Після появи у 1968 р. дослідження М. Моріні [4], у якому представлено й листування, і критику, й аналітичні статті щодо творчості та стилю композитора, у подальшому зустрічаються відгуки на вистави та окремі статті енциклопедичного характеру [2; 3]. Безпосередньо опері «Сибір» у великому дослідженні М. Моріні присвячено оглядову статтю самого автора-укладача [5], його коментарі щодо листування з Л. Іллікою [4, с. 291–303] та до критичних оглядів А. Белоні [4, с. 186–188], Г. Чезарі [4, с. 162–169], А. Бруно [4, с. 143–147], Р. Каругаті [4, с. 140–143]. Аналіз опери (у порівнянні з «Травіатою» Дж. Верді та у контексті композиторського стилю У. Джордано здійснено автором цієї статті [1]. Але виконавський аналіз оперного доробку У. Джордано майже відсутній.

**Виклад основного змісту статті.** Опера не мала такого шаленого успіху, як «Андре Шеньє», але цікаво, що найвибагливіший з міланських критиків, Ромео Каругаті, вважав її навіть кращою за «Федору». «Відгуки публіки, – пише критик, – не є пігментом того, щоб звільнити з-під стражі винуватого у створенні непоганої італійської опери. <...>. Справа підлягає перегляду, завдяки переконаності суддів та підставам, що подаються самим Джордано, а також свідченням його таланту, що може привести до повної реабілітації обвинуваченого в скоєнні злочину, іменованого “Сибір”» [4, с. 140]. Він вважав, що «“Сибір” піде тріумфальним маршем як мінімум як “Федора”, а то й краще, поряд з “Шеньє”, наслідком якого “Сибір” є з точки зору повноти ліній та бездоганності артистичного задуму» [там само].



Що ж могло не подобатися слухачам? Опера (у руслі веристських традицій) сповнена пристрасних сцен, кохання, яке приречене на трагічний кінець, але сам сюжет пов'язаний з іншою країною (Росія), її ментальністю, звичаями. Можливо, незвичними для італійців були й самі герої (особливо у сценах на каторзі). Цікаво прослідкувати відгуки критиків на вистави цієї опери. Так, Р. Каругаті (у рецензії 1903 р.) вважав, що «автор другого акту “Сибіру” зробив просто гігантські кроки в розвитку свого артистичного таланту, і, з урахуванням серйозності теми, а також чесності задуму, він дає нам надію на появу могутньої “мелодрами сучасності”, саме тут видно театральну пристрасть, що втілюється з належною сумлінністю» [4, с. 142]. Паризька прем'єра (1905) здобула відгуки маститих критиків, таких як П'єр Лало (він вважав, що «Сибір» сяє «неповторним блиском» [4, с.143]); схвалення відомого критика газети «Le Matin» Альфреда Брюно та композитора Г. Форе, який вважав, що «Другий акт, безсумнівно, здобуватиме належне місце на сторінках історії за своїм значенням і захоплення уваги глядача серед усіх творів сучасної драматичної музики» (він висловив свою підтримку У. Джордано у першій рецензії в газеті «Фігаро», 1905 р., а потім, після прослуховування опери у 1911 р., «підтвердив свою думку» [4, с. 145]).

Сценічне життя цієї опери відбиває пошуки у річищі оперних настанов так званої «молодої школи». Гаєтано Чезарі писав щодо вистави у «Ла Скала» через 25 років після прем'єри (до якої композитор вніс ряд змін у партитуру): «Створена в 1903 році, після “Шеньє” і “Федори”, “Сибір” пройшла шлях від овацій Ла Скала до паризьких оплесків, якими була дуже тепло прийнята, хоча і не без їдкої критики тих, хто насторожено ставився до молоді італійської оперної школи. Два музиканта, Брюно і Форе, співали, хоч і в непоганій прозі, оди даній опері; зовсім скоро “Сибіру” було дозволено переступити поріг Гранд-опера, що тільки збільшило велич опери, з огляду на традиції постановок в цьому театрі здебільшого французької лірики, а також на той факт, що останнім композитором, хто став винятком та удостоївся бути присутнім на цій сцені, був Джузеппе Верді» [4, с.162]. Критик газети «Іль Секоло – Ла Сера» Альдо Беллоні писав (1946), що «...вокал у Джордано, навіть якщо називати його вокалом ХІХ століття, від-

різняється своєю структурою: те, що робить його новим, навіть новітнім, – це повернення до найстарішого італійського одноголосого співу, можливість якого сьогодні здається майже утопічною» [4, с. 186].

Стосовно інтерпретації образу Василя, є необхідним прояснити, як до нього ставився сам композитор. Так, У. Джордано, коли вирішив написати музику на лібрето «Сибіру», значно скоротив його та змінив кінцівку. Йому також не подобався Василь-офіцер (у Л. Ілліки він був молодим нігілістом, відданим в своїй любові до Стефани і засланим на каторжні роботи до Сибіру). У листі до лібретиста композитор наполягає на посиленні вольових рис його характеру: «У третьому акті <...> Василь уже зрозумів все про цього залицяльника Стефани [Глебі, сутенер Стефани – Л. Ц.], усвідомлення вже сталося, тобто Василь знаходить всю силу ревностів, якої поки немає. Василь виходить на сцену в третьому акті, оскаженілий не через “мерзенних слів шушукання за спиною”, а через Глебі, тобто саме Глебі – кістка в горлі Василя, їх ще й бачили разом зі Стефаною. Я б залишив всі яскраві сцени за участю Глебі – опис, серенаду і т. ін., але в певний момент мені хотілося б потужного вибуху від Василя в бік Глебі – це була б ключова сцена. Тут би і проявилась драма, пристрасть би вібрувала, контраст був би отриманий. А зараз же, при розгляді Василя в третьому акті, він здається трохи імбецилом, трохи боягузом. Коли він чує образи Глебі, він обережно віддаляється в будинок. У сцені насильства між Стефаною і Глебі він спокійно стоїть на своєму місці. Він не робить нічого, а лише скаржитись Стефані, як маленька сором’язлива дитина» [4, с. 297].

Розглянемо дві версії виконання партії Василя. Перша – це версія соліста Амедео Замбона (Amedeo Zambon, колектив Міланського оперного театру під керівництвом диригента Данила Белардінеллі / Danilo Belardinelli, 1974)<sup>14</sup>, друга – версія молодого виконавця В’ячеслава Лесика (2014). Цікаво, що обидва записи були зроблені у Мілані, але вони відділені часовим відрізком у 40 років.

Амедео Замбон володіє високою майстерністю вокальної техніки, має чистий, кришталевий тембр голосу, в якому переважають високі

<sup>14</sup> URL : <https://www.youtube.com/watch?v=DHv83V6G080>





частоти. Саме тому голос А. Замбона сприймається слухачем як легкий, гнучкий та сповнений оптимізму. На наш погляд, голос із такими властивостями точно співпадає з характером відображуваного героя. Звернемося до більш детального аналізу.

Перший акт. Сцена у будинку Стефани. З самого початку партії Василя спостерігається вільне виконання, половинні тривалості виконуються солістом мов би з ферматами. Четверті часто виконуються з акцентом. У цифрі 37 ритмічний малюнок з рівних восьмих соліст співає як пунктир – восьму з крапкою та шістнадцяту. Взагалі, солісту притаманний цей *прийом ритмічної свободи* – зміна рівного ритму на пунктирний, особливо це помітно в тих випадках, коли дрібні тривалості розміщуються перед довгою високою нотою. У другому такті ц. 43 соліст дуже вільно трактує поданий композитором ритмічний малюнок. Після широких інтервальних стрибків угору, коли соліст «бере» найвищі ноти, він немов «зависає», робить певну затримку на цих нотах, незалежно від їх тривалості. Характерними рисами подібного виконання є ствердження, стійкість, закріплення (натомість, у виконавиці партії Стефани переважає речитативність, декламаційність, більш рівні тривалості, чіткий ритм). Інший характерний для виконавця прийом – *вокалізація речитативу*: тенор співає вільно, навіть якщо в нотному тексті відбувається речитація, матеріал, що викладено на одному звуці, соліст все одно вокалізує, розспівуючи кожную ноту, роблячи його більш пластичним, зв'язним.

Особливо доцільними є виокремлені параметри виконання у Акті II (сцена етапування) – очевидно, з метою передати схвильованість почуттів персонажа та стрімкість їх висловлювання. Звертає на себе увагу фрагмент з цифри 37, де відбувається нагнітання, секвенційний рух угору. Соліст систематично скорочує останню восьму ноту у фразах, немов би «зриває» її. До того ж, в нотному матеріалі є помітка «*stringendo*» (стор. 100 партитури). Кожну ноту А. Замбон співає «з відтяжкою», підкреслюється широта, кантіленність. Знову відбувається скорочення тривалостей, перехід з рівного ритму до пунктирного. Цей фрагмент, навпаки, відрізняється м'якістю співу, артикуляції та звуковидобування. Переходи між нотами є плавними, без

акцентів. У т. 8 до цифри 40, коли у партії соліста вперше з'являється «тема смерті», А. Замбон навмисне дуже рівно, без експресії, співає фразу, подану в нотному тексті, абсолютно чітко дотримуючись його (Приклад 1).

### Приклад 1.



The image shows a musical score for Example 1. It consists of five staves. The top staff is for the Soprano (COR), the second for the Tenor (TR), the third and fourth for the Trombones (TRB), and the fifth for the Timpani (TIME). The vocal part (V) is written on a separate staff below the instrumental parts. The vocal line is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various accents and dynamics, including a *mf* marking. The lyrics are: "Que-sta è la Si-be-ria!... Tor-va è la mi-se-ria!". The tempo/mood marking is *con accento terrificante*. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Це влучний психологічний прийом – слухач одразу відчуває холодність, оніміння, скам'янілий стан, що позбавлений почуттів. Вокаліст, таким чином, здійснює певне протиставлення: «життя-смерть», де «життя» пов'язане з експресивним, виразним виконанням, а «смерть» – виконанням нот у ритмі на різній висоті, але без агогіки. Отже, А. Замбон цілком розкриває семантичний зміст цієї сцени. Підвищення регістру також сприяє напрузі страстей. Наступна тема є більш виразною: тут соліст знову допускає відхід від рівного ритму, емоційний рівень знов підвищується. Слід зауважити, що сам композиторський текст є ритмічно різноманітним та інтонаційно виразним, але соліст додає йому ще більшого



різноманіття. Далі звучить ствердження «теми смерті». В даному епізоді А. Замбон робить *marcato* та агогічні відхилення майже не на кожному звуці фрази, підкреслюючи, таким чином, найтонші стани людської душі. Після монологу Стефани Василь «перебирає на себе» риси її співу. В партії соліста починають переважати легатний штрих, зв'язність, відображаючи ліричні почуття. Музичний матеріал дуету розвивається, партію Василя викладено у високому регістрі, з тривалостей переважають чверті, в той час як в партії Стефани звучать, у більшості, восьмі ноти. Наприкінці дуету знову з'являється прийом акцентування майже кожного звука, довгі половинні ноти виконуються з ферматами, але соліст затримується на них не дуже довго, демонструючи тонкий художній смак.

В третьому акті (сцена Стефани і Василя у засланні) нотний текст партії Василя передбачає речитативність. Але соліст все одно вокалізує тривалості і не виконує їх у рівному ритмі. В ритмічних малюнках з пунктиром він робить цей пунктир ще довшим, наприклад, замість чверті з крапкою та восьмої співає чверть з двома крапками та шістнадцяту.

Спостерігається особливе відношення соліста і до фразування. В нотному матеріалі немає цезур чи пауз, а соліст сам їх робить, розбиваючи таким чином матеріал на фрази для їх більшої виразності, вносячи конкретику. Цезури робляться довшими, ніж це передбачено, для того, щоб взяти дихання. Так, в цифрі 22 соліст співає широку тему рівно, без порушень та втручань у нотний текст. Однак в цифрі 71, щоб виділити, зробити синкопу більш гострою, А. Замбон змінює ритм і замість чверті та половинної виконує восьму та половинну з крапкою. Рель'єфна синкопована мелодія сприймається як ще більш гостра та виразна. Внутрішня напруга створюється і завдяки присутності великої кількості альтерованих звуків. Соліст також прискорює темп – це дуже успішно передає схвильованість та пристрасть. Далі темп прискорюється ще більше, і сольна партія набуває вальсових рис. В ній дивним чином співвідносяться ліричність та нервовість, адже персонаж Василь є людиною позитивною, благородною, але в такий відповідальний момент (рішення втекти з каторги) він вагається, розуміючи, на який ризик вони йдуть з коханою. В цьому фрагменті

соліст не додержує повністю половинних та половинних з крапкою, і це відображає поспішність у прийнятті рішення, спутаність думок, душевний хаос.

Виконавська інтерпретація партії Василя В'ячеславом Лесиком<sup>15</sup> відрізняється від її трактування А. Замбоном за кількома параметрами.

Голос В. Лесика звучить більш форсовано, ніж голос А. Замбона, має вібрато з широкою амплітудою, гучний «соковитий» тембр, насичений широким спектром обертонів. У порівнянні з виконанням А. Замбона, партія цього соліста містить менш відкрито експресивних моментів, всі ритмічні фігурації він співає з більшим «відтягуванням», широтою. Жодного разу не зустрічаються відхилення від ритмічного малюнку, всі восьмі та четверті виконуються так, як це передбачено композитором і позначено в нотному тексті. Важливо відмітити ще одну рису цієї виконавської інтерпретації – незначні динамічні градації. Всі сольні фрагменти партії Василя звучать приблизно в одному середньому нюансі, без виразного *forte* чи *piano*. В результаті характер Василя як сценічного персонажа у виконанні В. Лесика виглядає дещо однобічно, зміни у його душевному стані виявляються досить розмитими, подаються без чітких кордонів, на відміну від виконавської інтерпретації А. Замбона, у якій Василь постає молодим хлопцем з певним юнацьким максималізмом, повним почуттів та всіляких протиріч у характері.

Отже, характерною рисою виконання партії Василя В. Лесиком є чітке дотримання ритму та інших вказівок в нотному тексті. Наприклад, «тему кохання» з Першого акту він співає без *marcato* на трьох за тактових нотах, половинні виконує без затримок, а на виходах на високі ноти майже не робить фермат, що, на наш погляд, є рідкісним явищем, оскільки вокальна оперна традиція склалася так, що солісти повинні продемонструвати свою майстерність і зробити зупинку на крайніх нотах діапазону – дати публіці насолодитись цим технічним прийомом.

---

<sup>15</sup> В даному аналізі ми спираємося на запис опери «Сибір», що виконана у концертному варіанті колективом міланської консерваторії (Conservatoria di Musica G. Verdi di Milano) під керівництвом диригента Марко Пейса (Marco Pace). Партію Василя виконує В'ячеслав Лесик, а партію Стефани – Еліза Бальбо.



Відмітимо також загальну тенденцію у трактуванні опери диригентом М. Пейсом, що стосується темпів твору. Так, хорові сцени звучать набагато повільніше, ніж вказано у партитурі, також і інші епізоди, в тому числі «тема смерті» з Другого акту, звучать досить повільно. Разом з цим, «тема надії» в Третьому акті виконується майже у два рази швидше за оригінальний темп, завдяки чому, на наш погляд, тема втрачає своє семантичне ядро та набуває пародійного характеру.

Цікавим є епізод у цифрі 37 Другого акту, коли Василь бачить Стефану перед відправленням у заслання та дізнається, що вона готова їхати разом з ним. На відміну від А. Замбона, В. Лесик зупиняється на шістнадцятій ноті довше, а восьмі, що слідують далі, виконує рівно, у той час як А. Замбон всі тривалості співає вкороченими. При цьому, на наш погляд, у виконанні В. Лесика втрачаються ті самі напруга й схвильованість, що відчуває герой. Навіть підвищення регістру, що відбувається в цих секвенційних фразах, не допомагає Василю В. Лесика залишити сферу спокою.

Фрагмент, де з'являється «тема смерті» (вісім тактів до цифри 40 Другого акту) соліст співає у дуже повільному темпі, монотонно, майже без артикуляції. Трактування цього музичного матеріалу співпадає з трактуванням А. Замбона: в обох солістів тема звучить без динамічних градацій, обидва чітко дотримуються ритмічного малюнку, вказаного композитором. Однак В. Лесик в цій темі робить акцент на кожній ноті таким чином, що всі ноти звучать довше: чверті звучать як половинні, а половинні – як цілі.

Характерною рисою виконання партії Василя В. Лесиком є і особливе ставлення до пауз. Для соліста паузи є дуже важливою складовою музичного матеріалу: простір, наповнений тишею, теж повинен звучати. Кожного разу, коли в нотному тексті зустрічаються паузи, В. Лесик робить їх трохи довшими, не поспішає одразу вступати і співати наступну фразу. Подібний спосіб насичує багато епізодів опери напругою та драматизмом.

Звернемось і до виконання згадуваної вище сцени Василя й Стефани з Третього акту опери. Сам акт починається в досить повільному темпі, але у цифрі 18 темп зростає і стає швидшим у порівнянні з нот-

ним текстом. У цифрі 71 Третього акту соліст виконує чіткі синкопи, всі ноти співає відривістим, «стакатним» штрихом, що додає герою «нервовості» у зв'язку із зображуваною ситуацією. Однак в даному епізоді сам музичний матеріал «диктує» характер виконання: синкопований ритм, швидкий темп, «хвильоподібне» розгортання мелодії, що спочатку кількома шагами-мотивами рухається вгору, а далі різко спадає вниз послідовністю хроматичних звуків. Як відмічалось раніше, А. Замбон також приділяє особливу увагу цьому фрагменту, роблячи синкопований ритм ще більш загостреним.

**Висновки.** Аналіз двох виконавських інтерпретацій партії Василя співаками А. Замбоном та В. Лесиком виявив такі особливості.

Як загальну тенденцію виконавського стилю А. Замбона слід відмітити те, що в темах, які пов'язані з лірикою, почуттям кохання, соліст видержує ноти довше, ніж вказано композитором. В темах, що пов'язані з приреченістю, драматизмом, навпаки, скорочує тривалості. З рівних тривалостей соліст дуже часто робить пунктир, а пунктирні ритми ще більше загострює, підкреслює. Втілення персонажу А. Замбоном – дуже успішне, яскраве, воно досить виразно та повно розкриває риси характеру героя, демонструє його душевні стани, що змінюються протягом опери, їх градації та контрасти. Отже, виконання партії Василя А. Замбоном відрізняється вільним відношенням до авторського тексту та блискучою віртуозною технікою. Як антипод такої виконавської версії сприймається інтерпретація партії Василя В. Лесиком, де, навпаки, можна спостерігати серйозне й дисципліноване ставлення до нотного тексту з меншою кількістю відхилень від нього та меншою темповою і динамічною свободою.

Метафорично можна висловитись так: Василь у виконанні А. Замбона молодший, більш наївний та має менш життєвого досвіду, він живе почуттями. Василь у В. Лесика – більш старший досвідчений чоловік, реаліст, який філософськи сприймає долю такою, як вона є, оскільки основними рисами інтерпретації образу А. Замбоном є мінливість, динамічність та чутлива емоційність, а трактування його В. Лесиком в цілому відрізняє рівновага та чіткість. Голосу В. Лесика, на наш погляд, бракує легкості, рухливості, деякі фрази звучать з певною важкістю. Можливо, таке сприйняття виникає завдяки по-



тужності і яскравому тембральному забарвленню голосу співака. Та, можливо, В. Лесик навмисно підкреслює в характері Василя його дієвість, активність. Адже невід'ємні риси, які повинні бути у солдата – це мужність, дисциплінованість та розсудливість. Все це В. Лесика з успіхом вдається втілити.

Отже, згідно традиції веризму, константна основа трактування образу оперного героя – це піднесеність вислову, його емоційна наповненість, умовами чого є велика сила голосу й віртуозна техніка виконання. Відмінними (мобільними) рисами інтерпретації у А. Замбона виявляються ритмічна свобода, вільне відношення до тексту, вокалізація речитативу, гнучке фразування; у В. Лесика – більш точне додержання музичного тексту з меншим спектром темпових та динамічних градацій. Як результат – відчуття більшої молодості та чуттєвості втілюваного персонажу (у А. Замбона) і більшої мужності, досвідченості, врівноваженості, в цілому – реалістичності оперного характеру (у В. Лесика).

**Наявність перспективи подальшого дослідження теми** обумовлена стійким інтересом до пізніх опер У. Джордано, зокрема, опери «Сибір», що актуалізує її виконавський аналіз. Так, цікавим може стати досвід порівняння виконань вокальних партій солістами з різною культурою співу, а також – в аспекті взаємодії традицій та сучасних поглядів на оперне мистецтво. В цілому ж, завдяки вдалим виконавським інтерпретаціям змістовні смисли цієї найцікавішої опери з доробку У. Джордано суттєво поглиблюються.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Лян Цзітао. Опера «Сибір» У. Джордано у контексті творчості композитора. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. [відп. ред. д-р мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019. Вип. 52. С. 71–84.
2. Giordano U. URL : [http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto\\_Giordano](http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano)
3. Giordano U. URL: <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>



4. Morini Mario. *Umberto Giordano*. Milan : Sonzogno, 1968. 315, cxix p.
5. Morini M. *Siberia (1900–1903)*. *Morini Mario. Umberto Giordano*. Milan : Sonzogno. P. 291–310.

#### REFERENCES

1. Lyan, Czzitao (2019). Opera «Sybir» U. Dzhordano u konteksti tvorchosti kompozytora [The opera “Siberia” by U. Giordano in the context of the composer’s creative work]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity. Kognityvne muzykoznavstvo : zb. nauk. st. – Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education. Cognitive musicology: Collection of scientific articles*. (Dr., Prof. L. V. Shapovalova Ed.). Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, 52, 71–84 [in Ukrainian].
2. Giordano, U. Retrieved from [http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto\\_Giordano](http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano)
3. Giordano, U. Retrieved from <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>
4. Morini, Mario (1968). *Umberto Giordano*. Milan : Sonzogno, 315, cxix p.
5. Morini, M. (1968). *Siberia (1900–1903)*. *Morini Mario. Umberto Giordano*. Milan : Sonzogno, pp. 291–310.

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2018 р.*