

УДК 782.1:78.071.1(450)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-22>

Igor MOKRENKO,

orcid.org/0000-0002-8829-292X

викладач кафедри академічного співу та хорового диригування

Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра

(Київ, Україна) mokrenkoihor.2022@gmail.com

МОНОЛОГ БАРНАБИ “O, MONUMENTO” З ОПЕРИ ПОНКІЄЛЛІ «ДЖОКОНДА» У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ШЕРІЛ МІЛНС, МАТТІА БАТТІСТІНІ ТА ТІТТА РУФФО

Музична творчість Амількаре Понкієллі – італійського композитора XIX століття, завжди була актуальною для української культури. На початку XXI століття у Києві була поновлена постановка його опери «Джоконда». У цій опері вокальна партія та акторська роль Барнаби є провідною. Автор статті був її виконавцем у спектаклях Національної опери України. Ще за життя А. Понкієллі «Джоконда» була поставлена вітчизняними театрами. Для дослідження різних виконавських інтерпретацій у статті автор базується на методології сучасної гуманітаристики. Компаративний метод задіяний задля порівняння принципів інтерпретації співаками різних епох та різних національних шкіл. Метод контекстного аналізу використаний для загальної характеристики італійської оперної культури другої половини XIX століття. Історико-функціональний метод застосовувався при аналізі драматургії опери. Важливим інструментом пізнання предмету дослідження є евристичний метод, оскільки автор статті набув особистий досвід виконання партії Барнаби в опері «Джоконда». Метою статті є розгляд специфіки виконавської інтерпретації першого монологу Барнаби “O, monumento” з опери Амількаре Понкієллі. Цей метод дозволяє викрити індивідуальність кожного співака, яка обумовлює різний підхід до втілення ролі. На формування стратегії інтерпретації прямий вплив здійснює традиція вокальної школи, до якої належить кожен співак. Таким чином, розглянуті версії охоплюють розлогу панораму вокальних стилів та презентують різні позиції амплуа голосів. Італійське бельканто виявляє себе як в академічній інтерпретації М. Баттістіні, тау і у гротескному баченні вокалу і інтерпретації Т. Руффо. Монументально-драматичний стиль презентований інтерпретацією американського співака Ш. Мілнса, володаря оперного баритону драматичного амплуа, у минулому – тенора.

Ключові слова: вокальний тембр, баритон, тембр-амплуа, інтерпретація, італійська опера.

Ihor MOKRENKO,

orcid.org/0000-0002-8829-292X

Lecturer at the Department of Academic Singing and Choral Conducting

R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) mokrenkoihor.2022@gmail.com

BARNABA’S MONOLOGUE FROM PONCHIELLI’S OPERA “GIOCONDE”: INTERPRETATIONS BY SHERRIL MILNES, MATTIA BATTISTINI AND TITTA RUFFO

At the beginning of the 21st century, the production of the opera «Gioconde» by Amilcare Ponchielli was renewed in Kyiv, in which the vocal part and the acting role of Barnaba is the leading one. The author of the article was its performer in performances of the National Opera of Ukraine since 2004. Opus A. Ponchielli, an Italian composer of the 19th century, has always been relevant for Ukrainian culture. Even during A. Ponchielli’s lifetime, the opera “Gioconde” was actively staged in domestic theaters. In this article, the author is based on the methodology of modern humanitarianism to study various performing interpretations. The comparative method is used to compare the principles of interpretation by singers of different times and different national schools. The method of contextual analysis was used to reproduce the general characteristics of the Italian opera culture of the second half of the 19th century. The historical-functional method was used in the analysis of the dramaturgy of the composer’s opera works of this stage. The genre specificity of A. Ponchielli’s operas was determined by the method of typological analysis. An important tool of knowledge is the heuristic method, since the author of the article is involved in the performance of the part of Barnabas in the opera “Gioconde”. The purpose of the article is to consider the specifics of the performance interpretation of the first monologue of Barnabas “O monumento” from the opera by Amilcare Ponchielli in a wide range of vocal skills of three baritones. This method exposes the individuality of each singer, which determines a different approach to the implementation of the role. The formation of such an interpretation strategy is directly influenced by the tradition of the vocal school to which each singer belongs. Thus, the considered versions cover a wide panorama of vocal styles and present different

positions of the role of voices. Italian bel canto reveals itself both in the academic interpretation of M. Battistini and in the grotesque vision of vocals in the interpretation of T. Ruffo. The monumental and dramatic style is also presented by the interpretation of the American operatic baritone in a dramatic role, former tenor S. Milnes.

Key words: vocal timbre, baritone, timbre-role, interpretation, Italian opera.

Постановка проблеми. Єдність двох позицій – наукового осмислення теоретичних аспектів інтерпретації та їх узгодження із практичними напрямами роботи над концепціями тих творів, що присутні у арсеналі виконавця, видається перспективним шляхом створення інтелектуального підґрунтя для успішної творчої діяльності. Автор статті був виконавцем партії Барнаби в постановці опери «Джоконда» Амількаре Понкієллі у 2004 році – з того часу, як майже через 90 років, твір видатного італійця був поновлений у репертуарі Національної опери. Музична творчість цього композитора XIX століття завжди була актуальною для української культури. Ще за життя А. Понкієллі його опери, зокрема «Джоконда», активно ставилися театрами Києва, Одеси, Дніпра, до того ж – легендарна Соломія Крушельницька у Європі вважалася найкращою виконавицею партії Джоконди. Тим не менш, констатуємо практично повну відсутність наукової літератури по даному питанню, тобто тієї теоретичної бази, що є важливим підґрунтям для реалізації професійно-успішного сучасного соліста, виконавця.

Аналіз досліджень. Як вже зазначено, творчій постаті А. Понкієллі, його оперному доробку на сьогодні не присвячено жодної наукової роботи в Україні. Відповідно, існують лише емпіричні шляхи осмислення та спрямування підготовчої діяльності виконавців, як-от: практичне опрацювання розробок італійських оперних режисерів сучасності, що ставили оперу «Джоконда» у Києві (наприклад, Маріо Корраді), аналізування напрацювань та підсумків власного виконавського досвіду роботи; результативним є і шлях аналітичного, активного прослуховування різних виконавських інтерпретацій.

Зарубіжні джерела лише побіжно торкаються проблематики життєтворчості композитора. Так, досліджуючи історичний процес становлення музичної культури Італії другої половини XIX століття, автори лише побіжно визначають місце оперного доробку А. Понкієллі як важливого етапу «на шляху від Верді до веризму» (Zurletti, 1982). У вітчизняній критичній публіцистиці узагальнена характеристика опери «Джоконда» надана у цілій низці статей популяризаторського напрямку (Поліщук, 2004; Хархаліс, 2004). Між тим, особливості драматургії цього унікального, майже п'ятигодинного за часом звучання твору,

у якому ознаки жанру *Grand Opera* синтезовані з багатьма іншими жанровими моделями, а стильова багатошаровість музики надає значні творчі ресурси для інтерпретації, залишається поза увагою науковців. Окрім того, в опері «Джоконда» присутня значна кількість головних героїв (солістів): їх шість, і чотири з них доручені партіям низьких чоловічих голосів. У цьому полягає ще не описана унікальність інтерпретації А. Понкієллі оперного тембру-амплуа, за влучним визначенням музикознавців (Оганезова-Григоренко, 2021). Також, можливим видається залучення спогадів, де описаний виконавські знахідки з практики вокалістів, що були задіяні у спектаклях. Зокрема, вартий уваги досвід виконавців гострохарактерних ролей можновладців, інтриганів та злодіїв у опері А. Понкієллі «Джоконда», що у різні часи втілювали знані співаки світового рівня. Їх інтерпретація оперних партій була вражаючою за вокальним змістом, насиченістю звучання голосу та акторським драматизмом – саме за тими критеріями, що наповнюють творчою індивідуальністю «біологічні параметри» тембру-амплуа оперного баритону (Мітюшкін, 2020: 402). Не випадково партію Барнаби успішно співали найкращі баритони різних національних шкіл і при цьому доволі індивідуально акторські втілювали на сцені. Але й цей аспект виявився зовсім не дослідженим у науковій літературі. Зазначимо, що окремі цікаві факти переважно констатуючого характеру з цього питання містяться у нечисленних монографіях з історії вокального мистецтва (Шуляр, 2014). У цілому, оригінальний внесок в інтерпретацію ролі Барнаби провідних виконавців, італійських та американських баритонів, залишається недослідженим навіть у «першому наближенні» до цієї проблематики. Корисними для розкриття мети статті виявилися роботи європейських авторів щодо вокалістів, обраних нами для аналізу їх інтерпретацій партії Барнаби: збірка статей та спогадів, що окреслюють індивідуальні риси виконавства Маттія Баттістіні (*King of Baritones*, 2009); монографія про Тітта Руффо (Mouchon, 1991); та два інтерв'ю з Шерілл Мілнс – американським викладачем та співаком, що містять цінні міркування щодо взаємовпливу артистичного фактору та вокалу, ролі позамузичних компонентів для успішного виконання характерних баритонових партій в опері (Duffie, 1985; Duffie, 1993).

Монографії українських вчених з проблем інтерпретації є теоретичною базою дослідження (Москаленко, 2013; Ніколаєвська, 2020). Так, важливою є думка В. Москаленка щодо аналізу та диференціювання мовних («композиторських») та мовленнєвих («виконавських») засобів виразових можливостей. Серед останніх важливими для вокаліста-інтерпретатора є музичний темпоритм, агогіка, тонкі градації гучності, тембру, нюанси у звучанні фактури тощо (Москаленко, 2013: 130). Ю. Ніколаєвська доводить значущу думку щодо «культури присутності», яка для *Homo Interpretatus* є точкою перетину індивідуально-виконавського і композиторського. Ці фактори, на влучну думку авторки, динамічно розкриваються «у процесах поєднання/синтезу виконавських стилів» (Ніколаєвська, 2020: 473). Тож, інтерпретаційний процес ґрунтується не тільки на механізмах інтуїтивного виявлення вербальної, музичної та позамузичної «подієвості» і на засадах емпіричного досвіду, а на активних стратегіях пізнання, що мають чіткий алгоритм, який має бути розроблений.

Метою статті є розгляд специфіки виконавської інтерпретації першого монологу Барнаби “O, monumento” з опери Амількаре Понкієллі у широкому спектрі вокальної майстерності різних баритонів світу.

Виклад основного матеріалу. Оперна творчість Амількаре Понкієллі (1834–1886) займає особливе місце в історії італійської музики. Автор одинадцяти опер був, з однієї сторони, палким прихильником традиції Дж. Верді, з іншої – торував шляхи подальшого розквіту оперного жанру Італії у саме новаторських параметрах. Місце оперного доробку А. Понкієллі у музичному театрі нового періоду було визначним: стильова багатогранність його музики, зламний етап відходу від традиції Дж. Верді, дозволяє атрибутувати його з однієї сторони як представника “*giovane scuola*”, з іншої – як представника течії «Скапільятура» (Zurletti, 1982: 215). А. Понкієллі опрацьовує нові моделі оперної драматургії у контексті синтетичних жанрів, що обумовлює стильову багатогранність особливого яскраво-індивідуального вокального іміджу його персонажів. Саме ці фактори у повній мірі окреслюють і особливості опери «Джоконда», визначають амплуа його персонажів.

Особливого значення композитор надає низьким чоловічим голосам. Психологи, що вивчають вокальні тембри, зазначають, що слухачи навіть у початковому сприйнятті відтворених вокальних звуків у певному регістрі та у відповідній тембральній характеристиці, інтуїтивно вже передбачують подальший хід подій в опері (Мітюшкін,

2020: 404). З дев'яти самостійних героїв опери четверо – носії низького тембру голосу: трое мають басовий тембр, це герцог Альвізе Бадоеро, один із трьох членів Верховної ради інквізиції; гондольєр Зуане та лоцман. І ще один персонаж «першого ряду» героїв цієї опери має тембр баритону. Це – Барнаба, співак, таємний інформатор інквізиції – носій зла з усіма типовими образно-інтонаційними характеристиками, до того ж – яскраво вираженими.

Для нашої наукової розвідки щодо особливостей інтерпретації першого монологу Барнаби “O, monumento” з опери «Джоконда» А. Понкієллі обрано протилежні виконавські варіанти вокалістів різних часів, різних національних шкіл, що й досі вражають майстерністю. Розглянуті відеOVERSII саме тих співаків, що на наш погляд демонструють еталонне виконання – їх фонограми увійшли у золотий фонд звукозаписів оперних партій для баритону. Тим не менш, аналізовані нами зразки не є популярними у медійному просторі, а їх записи – загальнодоступними. Обрані виконавські версії охоплюють розлогу панораму амплуа голосів (бельканто, гротеск та драматичний стилі). Саме подібний підхід дозволяє розглянути: по-перше, особливості шляхетного стилю майстрів бельканто, зокрема Маттія Баттістіні; по-друге, торкнутися проблем більш характерної інтерпретації баритона Тітта Руффо – володаря «голосу лева», пристрасного вердієвського співака; по-третє, поруч с видатними італійцями, у розвідці ми не оминаємо і оригінальний виконавський варіант американця Шерілл Мілнса – з його досконалими звуками верхньої шкали баритону, співака, який під впливом авторитетних викладачів деякий час навіть працював в амплуа вагнерівського тенору, але пізніше ствердився у якості знаного баритону Метрополітен-опера.

Вдамося до короткої характеристики опери «Джоконда» та першого монологу Барнаби. Володимир Кожухар, головний диригент Національної опери України, один з постановників опери у Києві у 2004 році зазначив схожість опери «Джоконда» А. Понкієллі з операми Вагнера і не тільки за масштабами (опера звучить майже п'ять годин), а й за типом музичної драматургії, яка відповідає принципу наскрізного розвитку. Відповідно, виконавцями обирається і тип інтуїтування та структура опери. «Подібним чином прагнув писати Даргомизький свого «Кам'яного господаря», використовуючи співочий речитатив, коли фактично немає великих арій, тобто відсутня номерна система виходу акторів на сцену. Хоча в «Джоконді» є арії тенора, басу, сопрано,

меццо-сопрано, але їх так майстерно вписано до контексту опери, що вони не сприймаються окремими номерами. Розгорнутих хорів також немає. Вони вписуються до сюжету репліками, фразами, переключками, поліфонією. У цьому складність виконання опери. Співакам важливо не збитися з темпу, ритму. До речі, в концертних програмах співають лише арію Джоконди і дуже популярним є «Танець годинників», а більше номерів, які можна вичленити з опери, ви не знайдете» (Поліщук, 2004). Враховуючи зазначені особливості, важливим видається розглянути сценічну ситуацію, у контексті якої саме обрана композитором експозиція образу Барнаби видається драматургічно обумовленою. *La Gioconda* («Джоконда») – опера на чотири дії італійського композитора Амількаре Понкієлі (1834–1886). Опера написана на лібрето Арріго Бойто (Arrigo Boito), який зазначив себе під псевдонімом Tobia Gorrio, використавши криптограму свого імені. Літературним джерелом для лібрето опери обрано п'єсу 1835 року Віктора Гюго «Анджело, тиран Падуанський». Прем'єра відбулася 8 квітня 1876 року у міланському театрі *La Scala*.

У центрі опери – колізії підступності та кохання, які вибудовують трагічну лінію взаємин злодія Барнаби та Джоконди, вуличної співачки. Вже у першій сцені опери відбувається інтенсивна зав'язка конфлікту красуні Джоконди (уособлення добра, жертвності) та сповненого злобою та власною пихатістю Барнаби – донощика та шпигуна інквізиції. Експозиція головних героїв вирішена композитором на святковому тлі очікування регати на венеціанській площі Сан-Марко. У сцені Барнаби та Джоконди *E canta su loro tombe* шпигун освідчується у коханні до красуні-співачки. Для підсилення драматизму, символізації ролі персонажів та підкреслення ідеї страждуючого, безпорадного перед злобою та підлістю добра, композитор вводить та експонує персонаж Сліпої (*La Cieca*). Це – матір Джоконди. Отримавши відмову Джоконди розділити його почуття, у сцені *L'ora non giunse ancor del vespro*, де звучить виразне тріо, Барнаба нацьковує натовп, що чекає на святкову регату, на сліпу матір Джоконди, звинувативши її у вдовстві та чаклунстві. Окрім того, він готує донос на Сліпу до Великого інквізитора Альвізе Бадеро. Сліпу жінку рятує від розлюченого натовпу Лаура, дружина цього інквізитора. Мати Джоконди – Сліпа дарує їй на згадку вервицю. Народ прямує до собору Святого Марка. Барнаба розлючений невдачею зі Сліпою: помста Джоконді не здійснилась, але він швидко віднаходить іншу мішень для інтриги проти Джо-

конди – це Лаура, дружина інквізитора. У цей час Джоконда шукає свого коханого Енцо Грімальдо, генуезького князя. Барнаба знає, що Енцо раніше був заручений з Лаурою, і обіцяє привести її до колишнього коханого вночі. Залишившись один, Барнаба вголос диктує переписувачу донос інквізиторові на його дружину Лауру. Джоконда підслухала цей донос.

Перший монолог Барнаби “O monumento!” («Пам'ятник чудовий!») звучить вже на тлі його зловісних діянь, численних злодійських задумів та інтриг, які були продемонстровані на початку опери. Барнаба залишається на самоті біля святково прикрашеного Палацу дожів, на одній із стін якого видно кам'яну левову пащу, в яку слід кидати таємні доноси і Барнаба, перш, ніж кинути донос у отвір левової пащі, вихваляє себе. Монологу передують речитатив. Виразний оркестровий супровід речитативного розділу експонує лейт-тему зла. У виразальному арсеналі композитора наявні типові мотиви інтонаційного портрету негативного персонажу: звивиста хроматизована мелодія, доручена групі дерев'яних духових інструментів та віолончелям з контрабасами. Цей мотив – вельми вузького діапазону звучить у низькому регістрі, йому властива монодійна фактура викладення, та непередготована – доволі різкувата, темпова контрастність у діапазоні *andante* – *presto*. Монолог написаний у складній тричастинній формі (*ABA'*). У першому розділі *A* викладена основна вокальна тема. Вона озвучує текст “O monumento! regia e bolgia dogale! Atro portento! Gloria di questa e delle età future”, у якому співставлені справжня велич Палацу Дожей та персона пихатого злодія Барнаби, який знецінює та принижає величність цього образу. За його потаємними думками, монументальний символ непере-можної влади у вигляді графського палацу може бути зруйнований злими думками та підступними діями самого Барнаби – вцент! Саме так розмірковує псевдогерой. Перша тема «*a*» першого розділу монологу *A* має імперативний величний характер, гамоподібний низхідний рух, який розпочинається з «вершини-джерела». Метроритм доволі простий, темп помірний, тема експонується у сольному звучанні баритону – без оркестрового супроводу, або з хоральною фактурою, акордика якої доволі проста. Загалом тут переважають фанфарна жанрова основа оркестрового тематизму та декламаційний тип вокального інтонування. Друга тема «*b*» першого розділу монологу *A* має розвиваючий характер, вона більш схвильована, речитативного складу, викладена дрібними тривалостями, тут переважає нестійка гармонія.

Розділ В – нестійкий, контрастний. Значною мірою він побудований на різкому співставленні швидких та повільних темпів, регістрів, різних типів фактури та типів інтонування: пафосної декламації та речитативу. Реприза (розділ А¹) – скорочена, підсумкового типу: вона поєднує тематизм експозиційного розділу зі зловісними, підступними інтонаціями середньої частини, її підсумком слугує повний досконалий автентичний зворот у кадансі, якій підкреслює довершеність зловісних намірів Барнаби, їх незворотність.

В інтерпретації Маттія Баттістіні – визначного майстра бельканто, перший монолог Барнаби "O monumento!" набуває ознак академізму. Співак використовує рівне голосоведення, його співу властиве «правильне», нормативне звуковидобування. Іноді Маттія Баттістіні навмисно, але коректно та делікатно, відходить від нотного тексту монологу, від ритмопульсу, зазначеного композитором. Зокрема, ним збільшується звучання кожної першої ноти у групі двозвучних пунктирів. Цей принцип торкається проведення теми «в» першого розділу монологу А, речитативних епізодів середнього розділу тричастинної форми (В) за рахунок фермато та більш активної атаки звуку. Так, у кожній групі тривалостей підкреслюється виразність пунктирного ритму, що сприймається як образ величі, міцності та непохитності, але мораль та людські якості особи такого «переможця» – сумнівні. Співак також вдається до зміни нотного тексту у репрізі. Досконале володіння Маттія Баттістіні високим регістром позначається на загальному тонусі звучання: переважають високі теситурні позиції.

Інший акцент тембру-амплуа властивий трактовці Тітта Руффо. Його втілення образу Барнаба, особливо в його сольній експозиції у монолозі "O monumento!", базується на використанні специфічної тембрової барви «тьмяного баритону», що видається цілком логічним. Взагалі, співу володаря «голосу лева», пристрасного вердієвського співака, у трактуванні першого монологу вдаються більш характерні риси вокальної інтерпретації. Виконання вирізняє повільний темп виконання, «густий» та насичений низькими формантами голос. Перший розділ, окрім відчутно повільного темпу, вирізняється прийомом максимального злиття звуків, поєднання їх в єдину лінію. Помічаємо, що кантиленні побудови співак забарвлює глісандуванням між звуками та максимальним поєднанням не тільки сусідніх тонів, але й стрибків. Тобто, його інтонування вирізняється своєрідним постійним «ковзанням» голосу між звуками, що виглядає повністю обумовленим.

Довгі тривалості Тітта Руффо проспівує на піаніссімо із навмисно відкритим звуком, що надає звучанню характерних рис. Останні складаються у своєрідний «вокальний портрет» антигероя, вдало викривають змістові акценти образу, цього зловісного персонажу в опері, наочно ілюструють підступність та злочинність намірів Барнаби. Середній, розвиваючий розділ співак розділює на сегменти, ланки яких він підпорядковує логіці накоплення драматизму. Тож, зростання напруження корелюється у відповідності до формування у думках Барнаби потаємних підступних намірів та дій персонажу. Виразною є інтерпретація цілісності лінії речитативу, де декламація голосу повністю узгоджується із звучанням оркестру: єдина хвиля «зростає» від низького регістру звучання голосу – до високого діапазону, де й відбувається ствердження підступної ідеї зловісного персонажу опери.

Найбільш оригінальною видається виконавська інтерпретація монологу американця Шерілла Мілнса. Цей вокаліст має значний творчий ресурс голосу, оскільки театральна кар'єра Мілнса спочатку дозволила йому співати тенорові партії. Переконалива універсальність, успішність співака у різноманітних партіях та надширокий діапазон голосу, бездоганне звучання у різнобарв'ї оперний ролей, сприяє зміні його амплуа з тенору на баритон. Мілнс-співак на початку творчого шляху прославився в амплуа вагнерівського тенору, але пізніше став знаним баритоном театру Метрополітен-опера. Порівняно з трактуванням монологу, притаманних італійцям Маттія Баттістіні та Тітта Руффо, виконавський варіант американця Шерілла Мілнса вирізняється іншою логікою експозиції образу. Перший монолог є своєрідною експозицією антигероя. За задумом композитора він звучить в опері на тлі величного палацу Дожей – символу справжньої величі та слави. У варіантах італійців М. Баттістіні, Т. Руффо образ Барнаби постає приниженим, жалюгідним «відбитком» цієї величі, деякою мірою – пародією на титулованих осіб, носіїв владних регалій. Монолог у трактовці Ш. Мілнса надає інший акцент образу Барнаби, який відразу ж постає у своєму інтонаційному портреті монументальною фігурою, переконливою проекцією цього Палацу – монументу величі. Початковий розділ (А) співак виконує з максимальним динамічним ресурсом, велично, на фортіссімо. Його фермати та подовження довгих тривалостей, майстерне філірування звуку, повільний темп складають відчуття статичності, надають риси непохитності цьому оперному злодію, викривають його

потаємні наміри. Прагнення до влади, інтриги, шлях доносів, подвійне життя Барнаби постає у цій трактовці не динамічним процесом, а у сталості, як підсумок. Його мета у думках вже здійснилася, відтак і інтонаційний процес є певним підсумком цього: монолог звучить як гімн собі, як оспівування владної сили антигероя. Звідси логічним та виправданим постає прагнення виконавця помилуватися красою голосу, презентувати досконалість звуків як верхньої шкали баритону, так і низькими обертонами. Тим не менш, усі естетичні позиції виглядають переконливими, підпорядкованими тлумаченню образу Барнаби, якій у тлумаченні Ш. Мілнса вирізняється найбільшою оригінальністю.

Висновки. Отже, перший монолог Барнаби “O monumento!” у трьох виконавських версіях презентує індивідуально-обумовлений підхід

до втілення ролі. На формування стратегії інтерпретації прямий вплив здійснює традиція вокальної школи, до якої належить кожен співак. Таким чином, вокальні стратегії виконавців першого монологу Барнаби охоплюють розлогу панораму вокально-акторських стилів та презентують різні позиції деталізованих амплуа голосів. Співаки практично реалізують три жанрово-стильових кола у тлумаченні партії. При чому дві традиції репрезентують італійську вокальну школу. Італійське бельканто виявляє себе в полярних стильових інтерпретаціях: академічний стиль М. Баттістіні; гротескна інтерпретація тембру-амплуа у партії Барнаби у виконанні Т. Руффо; також презентований і монументально-драматичний стиль тлумачення, що закарбувався у виконавській практиці соліста Мет-опери, американського баритона драматичного амплуа Ш. Мілнса.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мітюшкін В. Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 2(30). С. 400–413.
2. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ: НМАУ, 2013. 134 с.
3. Ніколаєвська Ю. *Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*: монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 572 с.
4. Оганезова-Григоренко О. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*: Collective monograph. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. 522 p. P. 440–459.
5. Поліщук Т. Кохання, підступність і титри. *День*. 2004, (№ 115), 9 липня. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/kohannya-pidstupnist-i-titri>
6. Хархаліс О. Вечір із «Джокондою»: [Про прем'єру однойм. опери Амількаре Понк'єлі на сцені Нац. опери України]. *Дзеркало тижня*, 2004. 10–16 лип. (№ 27). С. 17.
7. Шуляр О. *Історія вокального мистецтва*: Монографія: 2-ге видання, перероблене та доповнене. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка, 2014. 391 с.
8. Duffie, Bruce (1985). Two Interviews with Sherrill Milnes, October 9, 1985. URL: <http://www.bruceduffie.com/milnes.html> (дата звернення: 26.08.2023).
9. Duffie, Bruce (1993). Two Interviews with Sherrill Milnes, February 9, 1993. URL: <http://www.bruceduffie.com/milnes.html> (дата звернення: 25.08.2023).
10. *Mattia Battistini, King of Baritones and Baritone of Kings*. Md, USA: The Scarecrow Press. 2009. 456 p.
11. Mouchon, Jean-Pierre. (1991) *Les Enregistrements du baryton Titta Ruffo. Guide analytique*. Préface de Ruffo Titta Jr., Académie régionale de chant lyrique, Marseille, France, 3^e édition, 1991.
12. Zurletti, Michelangelo. (1982). *Catalani*. Torino: «Edizioni di Torino 19, via Alfieri», 1982. 250 p.

REFERENCES

1. Mitiushkin, V. (2020). Tembr-amplua yak biolohichna kharakterystyka holosovoho aparatu ta tvorchoho instrumentu opernoho spivaka. [Timbre-role as a biological characteristic of the vocal apparatus and creative instrument of an opera singer]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa, 2(30), 400–413. [in Ukrainian].
2. Moskalenko, V. (2013). Leksii z muzychnoi interpretatsii: navchalnyi posibnyk. [Lectures on musical interpretation: a study guide]. Kyiv: NMAU, 134 p. [in Ukrainian].
3. Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX–pochatku XXI stolit*: monohrafiia. [Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries: a monograph]. Kharkiv: Fakt, 572 p. [in Ukrainian].
4. Ohanezova-Hryhorenko, O. (2021). Tembr-amplua yak osnova muzychnoho obrazu u vokalnomu mystetstvi [The role of timbre as the basis of a musical image in vocal art. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, pp. 440–459. [in Ukrainian].
5. Polishchuk, T. (2004). Kokhannia, pidstupnist i tytry. [Love, treachery and credits]. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/kohannya-pidstupnist-i-titri> [in Ukrainian].
6. Kharkhalis, O. (2004). Vechir iz «Dzhokondoiu»: Pro prem'єru odnoim. opery Amilcare Ponchielli na stseni Nats. opery Ukrainy. [An evening with «Gioconda»: About the premiere by one. operas by Amilcare Ponchielli on the stage of the National operas of Ukraine]. *The Mirror of the Week*, July 10–16. (No. 27), p. 17. [in Ukrainian].

7. Shuliar, O. (2014). *Istoriia vokalnoho mystetstva: Monohrafiia*. [History of vocal art]/ Monograph: 2nd ed. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi natsionalnyi universytet im. V. Stefanyka. 391 p. [in Ukrainian].
8. Duffie, Bruce (1985). Two Interviews with Sherrill Milnes, October 9, 1985. URL: <http://www.bruceduffie.com/milnes.html>
9. Duffie, Bruce (1993). Two Interviews with Sherrill Milnes, February 9, 1993. URL: <http://www.bruceduffie.com/milnes.html>
10. *Mattia Battistini, King of Baritones and Baritone of Kings*. (2009). Md, USA: The Scarecrow Press, 456 p.
11. Mouchon, Jean-Pierre. (1991) *Les Enregistrements du baryton Titta Ruffo. Guide analytique*. Préface de Ruffo Titta Jr., Académie régionale de chant lyrique, Marseille, France, 3^e edition
12. Zurletti, Michelangelo. (1982). *Catalani*. Torino : «Edizioni di Torino 19, via Alfieri», 1982. 250 p.