

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КОМАРНІЦЬКИЙ ЯРОСЛАВ ВОЛОДИМИРОВИЧ

УДК 784.2.087.613.1Пуччіні:78.071.2:781.6(043)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

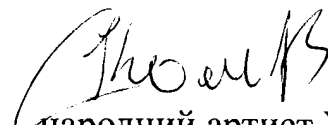
**АРІЇ ДЛЯ ТЕНОРА В ОПЕРАХ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ:
ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



Я. В. Комарніцький

Творчий керівник – народний артист України **Романенко А. В.**

Науковий консультант – доктор мистецтвознавства, професор **Редя В. Я.**

АНОТАЦІЯ

Комарніцький Я. В. Арії для тенора в операх Джакомо Пуччіні: теоретичний та виконавський аспекти. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Актуальність теми дослідження. Оперний доробок Джакомо Пуччіні постійно приваблює музикантів-виконавців та дослідників опери. Одним із актуальних і перспективних вбачається фокус уваги на питаннях інтерпретації опер Пуччіні. Зокрема, концентрація на виконавському компоненті дозволяє виявити генезу та простежити процес створення вокального темброобразу, що ґрунтується на синергії творчої індивідуальності виконавця та розуміння ним авторської вокальної стилістики.

Мета наукового обґрунтування — визначити драматургічні функції та представити виконавські моделі арій для тенора в операх Джакомо Пуччіні як засіб розкриття цілісного образу персонажа в контексті жанрово-стильової еволюції оперної творчості композитора.

Об'єкт дослідження — оперний доробок Джакомо Пуччіні.

Предмет дослідження — арії для тенора в операх Джакомо Пуччіні: драматургічна роль, засоби індивідуалізації персонажа, виконавські моделі інтерпретації.

Наукова новизна дослідження полягає у розгляді варіативності виконавської інтерпретації в парадигмі жанрово-стильових засад «пуччінівського театру». Зосередження на теноровому тембрі та арії як концентрованої формі індивідуалізації персонажа дозволило окреслити різноманіття художньо-образних інтенцій виконавця в процесі втілення сценічного образу.

Уперше здійснено систематизацію тенорових арій Дж. Пуччіні, обґрунтовано поняття тенорового темброобразу в межах поетики «пуччінівського театру», визначено моделі виконавської інтерпретації арій для тенора в операх Дж. Пуччіні, доведено важливість фактору збереження авторської стилістики у поєднанні з вокальною індивідуальністю співака у створенні сценічного образу.

Практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані у навчальних курсах історії західної музики, історії вокального мистецтва, виконавської інтерпретації, а також у подальших розвідках, дотичних до означеної тематики, та у практичній підготовці співаків – інтерпретаторів тенорових партій в операх Дж. Пуччіні.

У *першому розділі* надано історичну ретроспекцію еволюції оперного жанру в Італії, яка протягом століть супроводжувалася появою нових жанрових різновидів опери, пошуком новітніх засобів виразності, оновленням принципів музичної драматургії та театральної складової оперного спектаклю. Висвітлено феномен музичного театру Пуччіні, жанрово-стильові риси його творчості, що поєднують наступність традиції та індивідуальність авторського стилю. Провідна тематика оперних драм Пуччіні визначена як «індивідоцентрична драма почуттів».

У *другому розділі* простежено процес кристалізації вокальних та художньо-образних амплуа тенора. Визначено, що типу «пуччінівського співака» найкраще відповідає *лірико-драматичний тенор (tenor-spinto)* – це підтверджується наявністю майже в кожній опері головного героя з таким типом голосу і зумовлює формування характерного *темброобразу* як носія змістовного навантаження. Розглянуто тенорові амплуа, їх драматургічну функцію та типологію пуччінівських персонажів, реалізованих у теноровому тембрі.

У *третьому розділі* запропоновано *систематизацію* пуччінівських тенорових арій за жанрово-стильовими, драматургічними та формотворчими критеріями. Виокремлено прийоми драматургічної інтеграції арій у сценічну

дію. Здійснено компаративний аналіз тенорових арій Пуччіні (арія Роберто з опери «Вілліси», арія Каварадоссі з опери «Тоска», арія Пінкертон з опери «Мадам Батерфляй», арія Калафа з опери «Турандот») у виконанні провідних тенорів ХХ – початку ХХІ століття (Р. Аланья, Р. Вільясон, Б. Джильї, П. Домінго, Х. Каррерас, Й. Кауфман, Ф. Кореллі, В. Лукетті, Л. Паваротті та ін.), що дало змогу окреслити виконавські моделі залежно від художнього бачення, традицій вокальної школи та індивідуальних особливостей співаків.

У **Висновках** наголошено, що дослідження оперної творчості Дж. Пуччіні потребує осмислення унікального театрального мислення композитора. Здатність поєднувати наскрізний музичний розвиток із фіксацією уваги на драматургічно важливих епізодах – визначальна риса авторського стилю Пуччіні. Арія посідає вагоме місце в драматургії його оперних творів, виступає фокусною точкою в розвитку образу персонажа та концентрує увагу слухача на тембрально-емоційному наповненні голосу виконавця. Ефективна виконавська інтерпретація передбачає глибоке знання стилістики композитора та вдумливу, кропітку роботу з музичним матеріалом.

Ключові слова: музичний театр Дж. Пуччіні, жанрово-стильова еволюція оперної творчості Дж. Пуччіні, тенорові амплуа, темброобраз, арія, виконавська інтерпретація.

ABSTRACT

Komarnitsky Y. V. Arias for tenor in the operas of Giacomo Puccini: theoretical and performing aspects. — Qualification scientific work in the on rights of a manuscript.

Scientific justification of a creative artistic project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (branch of knowledge 02 “Culture and Art”). — Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

Relevance of the research topic. The operatic legacy of Giacomo Puccini continues to attract both performers and opera scholars. One of the current and

promising directions of inquiry lies in the interpretative aspects of Puccini's operas. In particular, a focus on the performative component enables researchers to trace the genesis and evolution of the vocal timbral image, which emerges from the synergy between the performer's creative individuality and their understanding of the composer's vocal idiom.

The purpose of the work is to determine the dramaturgical functions and present the performing models of arias for tenor in the operas of Giacomo Puccini as a means of revealing the holistic image of the character in the context of the genre and style evolution of the composer's operatic work.

The object of the study is the operatic work of Giacomo Puccini.

The subject of the study is arias for tenor in Giacomo Puccini's operas: dramatic, means of character individualization, performance models of interpretation.

The scientific novelty lies in considering the variability of performance interpretation in the paradigm of the genre-style principles of "Puccini's theater". Focusing on the tenor timbre and aria as a concentrated form of character individualization allowed us to outline the diversity of the performer's artistic and figurative intentions in the process of embodying the stage image.

For the first time, the tenor arias of Giacomo Puccini were systematized, the concept of tenor-timbre image within the poetics of "Puccini's theater" was substantiated, models of performance interpretation of arias for tenor in Puccini's operas were determined, and the importance of the factor of preserving the author's stylistics in combination with the singer's vocal individuality in creating a stage image was proven.

Practical significance of the work. The research materials can be used in educational courses on the history of Western music, the history of vocal art, performing interpretation, as well as in further research related to the specified topic, and in the practical training of singers – interpreters of tenor parts in the operas of Giacomo Puccini.

The first chapter provides a historical retrospection of the evolution of the opera genre in Italy, which over the centuries has been accompanied by the emergence of new genre varieties of opera, the search for new means expression, the renewal of the principles of musical drama and the theatrical component of the opera performance. The phenomenon of Puccini's musical theater is highlighted, the genre and stylistic features of his work, which combine the continuity of tradition and the individuality of the author's style. The leading theme of Puccini's opera dramas is defined as "individual-centric drama of feelings".

The second chapter traces the process of crystallization of the vocal and artistic-figurative roles of the tenor. It has been determined that the *lyrical-dramatic tenor (tenor spinto)* best corresponds to the type of "Puccini singer" – this is confirmed by the presence of the main character with this type of voice in almost every opera and determines the formation of a characteristic *timbre-image* as a carrier of meaningful load. Tenor roles, their dramatic function and typology of Puccini characters realized in the tenor timbre are considered.

In the third section a *systematization* of Puccini tenor arias according to genre-stylistic, dramatic and form-forming criteria is proposed. Techniques of dramatic integration of arias into stage action are highlighted. A comparative analysis of Puccini's tenor arias (Roberto's aria from the opera "The Willies", Cavaradossi's aria from the opera "Tosca", Pinkerton's aria from the opera "Madame Butterfly", Calaf's aria from the opera "Turandot") performed by leading tenors of the 20th and early 21st centuries (R. Alanya, R. Villason, B. Gigli, P. Domingo, H. Carreras, J. Kaufman, F. Corelli, V. Lucchetti, L. Pavarotti, etc.) was carried out, which made it possible to outline performance models depending on the artistic vision, traditions of the vocal school and individual characteristics of the singers.

The Conclusions emphasize that the study of Giacomo Puccini's operatic work requires an understanding of the composer's unique theatrical thinking. The ability to combine a continuous musical development with a fixation of attention on dramatically important episodes – a defining feature of Puccini's authorial style. Aria occupies an important place in the dramaturgy of his operatic works, acts as a focal

point in the development of the character's image and concentrates the listener's attention on the timbre-emotional filling of the performer's voice. Effective performing interpretation involves a deep knowledge of the composer's style and thoughtful, painstaking work with musical material.

Keywords: musical theater of Giacomo Puccini, genre-stylistic evolution of Giacomo Puccini's operatic work, tenor roles, timbre-image, aria, performing interpretation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ ПРАЦЬ

Статті у фахових наукових виданнях

Комарніцький Я. В. Тенорові темброобрази в операх Джакомо Пуччіні: досвід систематизації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 138 : *Інтерпретаційні аспекти музичної творчості*. С. 126–136. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294802>.

Комарніцький Я. Амплуа тенора в музичному театрі Джакомо Пуччіні (інтерпретаторські моделі образу Рудольфа в опері «Богема»). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Київ, 2024. Вип. 7 (1). С. 29–43. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.1.2024.303758>

Комарніцький Я. Італійська опера в історичних процесах еволюції жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2025. Вип. 52. С. 100–110. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334066>

Опубліковані праці апробаційного характеру

Комарніцький Я. В. Музичний театр Джакомо Пуччіні як мистецький феномен. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 17–18 квітня 2024 р. Київ : КНУКіМ, 2024. С. 30–33.

Комарніцький Я. В. Амплуа тенорових персонажів в операх Дж. Пуччіні. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів ІХ Міжнародної науково-практичної конференції, 24 жовтня 2024 р. Київ :

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), 2024. С. 125–127.

Комарніцький Я. В. Опера «Плащ» Джакомо Пуччіні: змістовно-образний концепт. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії*: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції, 10–11 квітня 2025 р. Київ : КНУКіМ, 2025. С. 58–60.

Кречко Н. М., Комарніцький Я. В. Виконавська традиція в академічному співі: вокально-педагогічний та інтерпретаційний аспекти. *Вісник науки та освіти*. 2024. Вип. 5 (23). С. 1047–1060.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперного співу та кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського. Матеріали дослідження викладені у доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту

XIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (Київ, 20–21 листопада 2023 р.). *Тема доповіді*: Тенорові темброобрази в музичному театрі Джакомо Пуччіні (до 165-річчя від дня народження).

Міжнародна науково-практична конференція «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» (Київ, 17–18 квітня 2024 р.). *Тема доповіді*: Музичний театр Джакомо Пуччіні як мистецький феномен.

Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» (Київ, 19–20 квітня 2024 р.). *Тема доповіді*: Тенорові арії Джакомо Пуччіні в італійській вокально-виконавській традиції.

IX Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (до 120-річчя Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого) (Київ, 24 жовтня 2024 р.). *Тема доповіді*: Амплуа тенора в операх Джакомо Пуччіні.

XIV міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2024 року» пам'яті М. Р. Черкашиної-Губаренко (Київ, 28–29 листопада 2024 р.). *Тема доповіді*: Від авторського тексту – до виконавської традиції (арія

Рудольфа з опери «Богема» Джакомо Пуччіні).

Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» пам'яті академіка О. С. Тимошенка (Київ – Ніжин, 3–4 грудня 2024 р.). *Тема доповіді:* Авторські ремарки як ключ до виконавської інтерпретації (арія Роберто з опери Джакомо Пуччіні «Вілліси»).

V Міжнародна науково-практична конференція «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» (Київ, 10–11 квітня 2025 р.). *Тема доповіді:* Опера «Плащ» Джакомо Пуччіні: змістовно-образний концепт.

XII Міжнародна науково-практична конференція «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав, 23–24 квітня 2025 р.) *Тема доповіді:* Виконавські моделі інтерпретації тенорових арій Джакомо Пуччіні.

Всеукраїнська науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики і кафедри теорії та історії музичного виконавства «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (Київ, 25–26 квітня 2025 р.) *Тема доповіді:* «Образ Луїджі в опері “Плащ” Джакомо Пуччіні: інтерпретаційні грані».

Назва творчого проєкту: Арії для тенора в операх Джакомо Пуччіні: теоретичний та виконавський аспекти.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	11
РОЗДІЛ 1. ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ	16
1.1. Панорама еволюції оперного жанру в Італії: історичний екскурс.....	16
1.2. Музичний театр Джакомо Пуччіні як художній феномен.....	28
Висновки до розділу 1.....	37
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ОПЕРНОГО СТИЛЮ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕНОРОВИХ ТЕМБРООБРАЗІВ.....	41
2.1. Амплуа тенора в музичному театрі Джакомо Пуччіні.....	41
2.1.1. <i>З історії оперних амплуа.....</i>	<i>41</i>
2.1.2. <i>Тенор як «пуччінівський співак».....</i>	<i>45</i>
2.2. Тенорові темброобрази в контексті драматургії опери.....	48
Висновки до розділу 2.....	86
РОЗДІЛ 3. АРІЇ ДЛЯ ТЕНОРА В ОПЕРАХ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ: СИСТЕМАТИЗАЦІЯ, ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ, ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....	88
3.1. Арії для тенора в операх Джакомо Пуччіні: досвід систематизації.....	88
3.2. Арія як складова драматургії образу	98
3.3. Виконавські моделі інтерпретації тенорових арій.....	113
Висновки до розділу 3.....	137
ВИСНОВКИ	140
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	145

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Оперний доробок Джакомо Пуччіні – винятковий мистецький феномен, у якому синтезовані вікові традиції італійської опери та новітні тенденції музичного театру кінця XIX – початку XX століття. Широка популярність пуччінівських опер створила підґрунтя для сталої цікавості до «авторського театру» композитора, захопливого не лише для слухацької аудиторії, але й для музикантів-виконавців та дослідників оперного мистецтва.

Наукова «пуччініана» на сьогодні представлена досягненнями різних музикознавчих шкіл (насамперед італійської) і включає різновекторні напрями дослідження оперного спадку композитора. Одним із актуальних і перспективних вбачається фокус уваги на питаннях інтерпретації (режисерської, диригентської, вокально-виконавської) опер Дж. Пуччіні. Наріжним каменем пуччінівських музичних драм завжди виступає особистість героя та людські відносини, тож надзвичайно важливою частиною цілісної драматургії твору виступають у його операх темброобрази персонажів, а сольні вокальні епізоди нерідко стають емоційно-психологічним стрижнем спектаклю.

Проблеми оперного вокального виконавства, вокальної інтерпретації наразі активно розглядаються у музикознавчих дослідженнях, що дозволило навіть виділити «новий науковий напрям у структурі музикознавства як результат взаємодії досягнень оперології і інтерпретології» [63, с. 340] – *виконавську оперологію* (Олена Рощенко). Широкий спектр та багатомірність можливих проблемних ракурсів цієї галузі науки про музику засвідчують перспективність подібного підходу та *актуальність* теми пропонованого дослідження. Концентрація уваги на виконавському компоненті дозволяє виявити генезу та простежити процес створення вокального темброобразу, що ґрунтується на синергії творчої індивідуальності виконавця та розуміння ним авторської вокальної стилістики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Творчий мистецький проєкт та його теоретичне обґрунтування виконані на кафедрі оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2020–2025 рр. (тема № 11 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти»). Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (Наказ 48-А від 27.03.2025 р., протокол № 10).

Об'єкт дослідження у теоретичному обґрунтуванні творчого мистецького проєкту – оперний доробок Джакомо Пуччіні.

Предмет дослідження – арії для тенора в операх Джакомо Пуччіні: драматургічна роль, засоби індивідуалізації персонажа, виконавські моделі інтерпретації.

Мета роботи – визначити драматургічні функції та представити виконавські моделі арій для тенора в операх Джакомо Пуччіні як засіб розкриття цілісного образу персонажа в контексті жанрово-стильової еволюції оперної творчості композитора.

Відповідно до означеної мети були сформульовані наступні дослідницькі **завдання**:

- відтворити панораму еволюції оперного жанру в Італії;
- висвітлити феномен музичного театру Джакомо Пуччіні;
- окреслити історичні етапи формування оперного амплуа тенора;
- розкрити поняття «пуччінівський співак»;
- запропонувати систематизацію пуччінівських арій для тенора за жанрово-стильовими, драматургічними та формотворчими критеріями;
- проаналізувати виконавські моделі темброобразів тенорових персонажів у операх Джакомо Пуччіні;

- здійснити компаративний аналіз інтерпретацій тенорових арій Пуччіні в контексті індивідуального бачення виконавцями цілісного сценічного образу.

Аналітичним матеріалом дослідження слугували насамперед арії з опер Дж. Пуччіні, наявні у власній виконавській практиці автора проєкту, а також аудіо- та відеозаписи видатних оперних виконавців-тенорів (Л. Паваротті, Дж. Раймонді, Ф. Кореллі, Х. Каррерас та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає у розгляді варіативності виконавської інтерпретації в парадигмі жанрово-стильових засад «пуччінівського театру». Зосередження на теноровому тембрі та арії як концентрованій формі індивідуалізації персонажа дозволило окреслити різноманіття художньо-образних інтенцій виконавця в процесі втілення сценічного образу.

У роботі *вперше*:

- здійснено систематизацію тенорових арій Дж. Пуччіні;
- обґрунтовано поняття тенорового темброобразу в межах поетики «пуччінівського театру»;
- визначено моделі виконавської інтерпретації арій для тенора в операх Дж. Пуччіні;
- доведено важливість фактору збереження авторської стилістики, поєднаної з вокальною індивідуальністю співака, у створенні сценічного образу.

Методологічною базою дослідження слугувала сукупність загальнонаукових та музикознавчих методів:

- *історико-контекстуальний* – для осмислення розвитку жанру опери на різних історичних етапах у контексті загальномистецьких тенденцій;
- *жанрово-стильовий* – для вивчення процесу еволюції музичного театру Джакомо Пуччіні та інтерпретації жанрових моделей опери крізь призму індивідуального мислення композитора;

- *структурно-функціональний* – для аналізу образно-композиційних особливостей арій та їх місця в цілісній драматургії оперного спектаклю;
- *типологічний та системний* – для здійснення систематизації тенорових арій;
- *метод порівняльно-інтерпретологічного аналізу* – для виявлення спільного й індивідуального у виконавських інтерпретаціях пуччінівських арій та визначення типових елементів виконавської вокальної стилістики для втілення індивідуальної темброобразної моделі;
- *метод узагальнення* – для здійснення проміжних та загальних підсумків дослідження.

Теоретичне підґрунтя дослідження складають праці, які можна систематизувати за такими напрямками:

- методологічні проблеми вивчення історії опери, зокрема перехідних періодів її розвитку (І. Богданова-Дашак [5], Л. Купець [42], С. Павлишин [55], В. Редя [60], М. Ржевська [61], О. Рощенко [63], Чен Ке [76], М. Черкашина-Губаренко [78–80], Bonds [86], R. Kloiber [94], R. Taruskin [102], O. Wigand [104]) та ін.;
- феномен італійської опери (С. Бархатова [4], Т. Буркацька [7], Є. Цодоков [74], Чжен Цзінь [83], E. Norris [100]) та ін.;
- жанрово-стильові та образно-змістовні парадигми музичного театру Дж. Пуччіні (Т. Гнатів [9], Г. Джулай [14], Я. Іваницька [17; 18], О. Качанова [21], С. Кисла [23], О. Корчова [32–39], О. Сакало [64], Д. Сердюк [65], Чжан Івен [81], Н. Якобенчук [85], J. Budden [87], A. Davis [90], Fisher D. Burton [92], M. Girardi [93]; A. Lualdi [96], S. Scovasso [101]) та ін.;
- проблематика, пов'язана з вокальним тембром-амплуа (Є. Авраменко [1], Ф. Можасєв [46], О. Муравська [48], О. Оганезова [52], Є. Старикова [68], Хе Цзяньхуй [72], Чен Ке [77], S. Cotton [89], R. Kloiber, W. Konold & R. Maschka [94]) та ін.;

- вокальне виконавство та виконавська інтерпретація (М. Барнич [3], І. Борко [6], Б. Гнидь [10], Н. Гребенюк [11], Н. Гречишкіна [12], Т. Захарчук [16], В. Москаленко [47], Л. Опарик [53], Т. Сирятська [66]) та ін.;
- методика аналізу вокальних творів (Н. Гребенюк [11], Дай Тяньсян [13], В. Москаленко [47], Д. Сердюк [65], О. Стахевич [69], Ю. Чекан [75]) та ін.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії зарубіжної музики, історії вокального виконавства, виконавської інтерпретації, у подальших дослідженнях, дотичних до тематики роботи, а також у практичній роботі співаків – інтерпретаторів тенорових партій в операх Дж. Пуччіні.

Апробація матеріалів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри оперного співу, кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського та у виступах на наукових конференціях – шести міжнародних і двох всеукраїнських.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 152 сторінки, з них основного тексту – 134 сторінки. Список використаних джерел містить 104 позиції (в тому числі 19 – іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1

ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ

1.1. Панорама еволюції оперного жанру в Італії

XIX століття увійшло в історію музичного мистецтва як кульмінаційна епоха в історії оперного театру. Саме в цей період розкрилися і сягнули повноти розвитку усі його ресурси. Оперний жанр виявився емоційною домінантою багатьох національних композиторських шкіл. Навіть оперета, що набула шаленої популярності в середині позаминулого століття, не змогла затьмарити інтерес до опери, яка на той час налічувала вже два з половиною століття своєї історії. Саме опера стала джерелом нових образних градацій та музично-виражальних засобів для багатьох європейських композиторів. Будучи батьківщиною оперного жанру, Італія вже декілька століть знаходилась в авангарді розвитку його стильових засад, кристалізації нових музичних форм, пошуку оптимального балансу компонентів синтетичного музично-театрального жанру.

З огляду на це, для повноти висвітлення панорами еволюції оперного жанру в Італії періоду XIX – першої половини XX століття, варто послідовно торкнутися деяких ключових моментів формування та поступу італійської опери. На цьому шляху доцільно дослідити розвиток її жанрово-стильових та композиційно-структурних елементів, окреслити нюанси вокальної техніки *bel canto* (які сформувалися й кристалізувалися в надрах оперного жанру), визначити знакові культурно-історичні події, що безпосередньо вплинули на мистецьке життя Італії, в тому числі на концептуальні зміни в жанрі опери.

Зароджена в мистецькому осередку «Флорентійська камерата» на межі XVI–XVII століть як відродження ідеї античної давньогрецької трагедії, *dramma per musica* (драма через музику) швидко набула популярності. Нова

модель музичного жанру сформувала всередині власної структури різноманітні форми, які знайшли самостійну концепцію у сольному вокальному втіленні (арія, аріозо, каватина), ансамблево-хоровому співі (сольний ансамбль – дует, тріо, квартет та ін.; оперні хори, хорові сцени, вокально-хорові сцени), оркестровій музиці (увертюри, самостійні інструментальні епізоди тощо). Раннім операм був притаманний патетичний стиль висловлювання, заснований на естетиці теорії афектів, що максимально рельєфно проявилось в аріях героїв тогочасних оперних творів.

Як філософська концепція теорія афектів була сформульована Бенедиктом Спінозою (1632–1677), який одним із перших почав досліджувати людські емоції в контексті взаємозв'язку із зовнішнім світом, аналізуючи їх у своїй знаковій роботі «Етика». Філософ доводив, що «афекти – це зміни життєвої активності людини, емоційно-образні стани душі й тіла, які підсилюють або зменшують цю активність. Більшість афектів є саме пристрастями, тобто такими психофізичними станами, що визначаються не лише самою людиною, а й зовнішніми причинами» [45].

У музичному мистецтві ці ідеї знайшли свої виміри осмислення у пошуку мелодичних, ритмічних, тональних або ладових аналогій емоційним станам. «Своєрідною лабораторією афектів та їх музичних еквівалентів ... став жанр мадригалу. Італійські композитори початку XVII століття, розробляючи новий музичний лексикон, намагалися віднайти засоби підсилити виразність окремих поетичних слів. Так з'являються *affetti* або мадригалізми – музичні фігури, покликані втілити певний емоційний стан: ... “зітхання” – пауза посередині слова або виокремлення за допомогою пауз усього слова; “море”, “вітер” – хвилеподібний мелодійний рух; “політ”, “полум'я” – мелодійний рух, іноді зі стрибком вгору; “радість”, “краса”, “любов”, “спів” – мелізматичні мелодійні фігури; “смерть” – стрибок вниз на напружений інтервал, хроматизм тощо....» [71, с. 131–132]. Означені риторичні музичні фігури стали частиною мелодики оперних арій, у яких виразна вокальна кантилена поєднувалася з колоратурними прикрасами, що слугували посиленню обраного емоційного

стану афекту. Найбільш типовою для цього періоду стала тричастинна арія *al capo da fine*, у якій повторювана частина не прикрашалася виписаними композитором імпровізованими елементами колоратур: кожен виконавець мав можливість демонструвати свою технічну майстерність та досконале володіння голосом.

Такий тип арій насамперед був притаманним жанру *opera seria* (серйозна/висока опера), що базувався на античній тематиці з підкресленою героїко-міфологічною або легендарно-історичною основою (що максимально відповідало естетиці станів афекту). *Opera seria* яскраво представлена у творчості італійських композиторів Алессандро Скарлатті, Франческо Каваллі, Антоніо Честі, Клаудіо Монтеверді (останній, зокрема, писав блискучу музику в жанрі хорового мадригалу, що знайшло відображення у хорових епізодах опери «Орфей»). Хорова поліфонія загалом відіграла вагомий роль у розвитку опери, адже крім власне хорових оперних сцен, напрацювання у цій сфері стали певним взірцем для побудови вокальних ансамблів солістів та фінальних оперних сцен, які об'єднували різні групи персонажів. Таким чином, у ранніх операх були знайдені базові музичні складові жанру: сольна вокальна, вокально-ансамблева, хорова, інструментальна (у вигляді супроводу і самостійних інструментальних епізодів). Кращі взірці ранніх опер донині залишаються в репертуарі ряду оперних театрів, а арії, написані в означеній естетиці, стали основою навчального та концертного репертуару академічних співаків.

Для народженого в Неаполі жанру *opera buffa* (комічна/низька опера), на відміну від *opera seria*, характерне звернення до комічних побутових сюжетів, що часто мали певну алегорію з італійською комедією *dell'arte*. Мелодика *opera buffa* спиралася на більш прості інтонації з народно-пісенною основою або на вербальні інтонемі, реалізовані у виразній речитативній скоромовці. У цьому жанровому різновиді опери більше значення мала логіка розвитку сюжету, характерна типажність персонажів, легкий для сприйняття виразний мелодизм вокальних епізодів.

Саме в межах *opera buffa* почали формуватися амплуа басу-*buffa* (з обов'язковим володінням вокальною «скоромовкою»), ліричного «любовного» тенора, басу/баритону-*cantante*, який міг легко змінювати ліричну та іронічну інтонацію, героїні (сопрано/меццо) субреточного типу – жвавої, веселої й водночас здатної до ліричних проявів. Серед найвідоміших композиторів, які писали в цьому жанрі, назовемо Джованні Перголезі, Джованні Паїзієлло, Доменіко Чімарозу. Нового, більш глибокого сенсу – як у художньо-образній, так і в музичній сфері – жанр *opera buffa* набув згодом у творчості Джоаккіно Россіні та Гаєтано Доніцетті.

Наприкінці XVIII століття з'явилися опери *mezzo carattere* («змішаного характеру»), які почали об'єднувати у різних співвідношеннях героїчні, комічні, сентиментальні та пасторальні елементи: «Кордони між “високою” і “низькою” жанровими сферами порушувалися. На процес жанроутворення дедалі більше впливав сам сюжетний матеріал і спосіб його висвітлення. З'явилися такі жанрові різновиди, як історична опера, лірична опера, міфотворча драма, лірико-комічна і народно-побутова опери» [80, с. 151–152]. Прикладом подібних жанрових поєднань можуть слугувати опери *dramma tragicomico* (трагікомічна драма) Антоніо Сальєрі «Achille et Polyxène» / «Ахилл, цар Ормуза» / (лібрето Лоренцо да Понте, 1778) та *dramma giocoso* (грайлива драма) Нікколо Піччіні «Cecchina, ossia La buona figliuola» / «Чеккіна, або Добра дочка» (лібретто Карло Гольдоні, 1760).

На початку XIX сторіччя у Венеції отримали популярність одноактні опери, які теж відображали пошук нових градацій жанру: *dramma sentimentale*, *dramma di sentimento* (або *farsa sentimentale*). Комічні опери з яскравою сентиментальною складовою стали попередниками *opera semiseria* (напівсерйозна опера) та романтичної драми *bel canto*. Означений жанр утвердився на оперній сцені у 1820-х роках; у ньому тісно переплелися нові художньо-образні ідеї, пов'язані із поєднанням трагічних, ліричних та сентиментальних образів, які зворушували і хвилювали. У романтичній драмі сформувалися більш широкий пласт різнохарактерних амплуа, які вирізняли

персонажів опери (на відміну від афектів та «театральних масок»); чітка структура послідовного розвитку драматургії; жанрові різновиди сольних, ансамблевих, хорових номерів. Саме в цей час кристалізувалися так звані структури *la solita forma*, за термінологією мистецтвознавця і композитора Абрамо Басеві (Abramo Basevi), які стали зразками не лише для арій, але й для розгорнутих фіналів з хорами та ансамблями, «пов'язаними з динамікою драматичної дії: tempo d'attacco, pezzo concertato, tempo di mezzo, stretta» [79, с. 18].

Зокрема опери, які відносять до жанру *opera semiseria*, мали, як правило, двоактну структуру, у якій чітко прослідковувалася логіка драматургії: інтродукція, зав'язка, розгортання конфлікту, розв'язка, епілог. Ця структура складалася з сольних, ансамблевих, хорових, сольнопісневих номерів, які теж отримали ряд типових ознак. Для сцен інтродукції або епілогу притаманними стали хорові сцени або арії героя/героїні з хором. Вихідні арії героя чи героїні здебільшого відзначалися наявністю ліричної частини арії та *cabaletti* (куплет, строфа), яка часто мала активний рух та стрибкоподібну мелодичну побудову (Аміна/«Сомнамбула», Лінда/ «Лінда де Шаміні», Норма/«Норма» В. Белліні, Розіна/«Севільський цирульник» Дж. Россіні). В оперних ансамблях сформувалися характерні типи дуетів: любовний дует героя і героїні; сентиментальний дует люблячого батька/наставника та доньки/підопічної; комічні дуети героя/героїні і слуги/друга-жартівника та їх варіанти.

В центрі сюжетики ранньої романтичної опери – історія кохання, що розвивається на тлі сімейного конфлікту, соціальної нерівності, трагічних життєвих обставин тощо. Любовний трикутник порівняно з оперою-seria набув нових романтизованих граней. Його типовими персонажами стали молода беззахисна дівчина (*prima donna*, здебільшого сопрано), яка увібрала у себе кращі чесноти; герой – коханий героїні, сміливий, благородний і люблячий юнак (зазвичай тенор); антигерой-злочинець (переважно баритон/бас, іноді тенор) – жадібний тиран, який мріє одружитися на головній героїні або отримати її спадок/титул/багатство.

Крім амплуа основних персонажів (героїня, герой, антигерой), сформувались інші типові образи: благородний старець (отець/покровитель/сюзерен, здебільшого баритон); характерний комічний веселун або невдаха-простак (переважно *basso buffo*, простолюдин/слуга). До певної міри ці амплуа збереглися і в більш пізніх оперних жанрах, отримавши складніші й багатогранніші характеристики. Як приклад, образ прекрасної, ніжної, люблячої, але безпомічної дівчини, яку має врятувати сміливий і вірний герой, став центром романтичної драми/*opera semiseria*. Водночас більш активні, волелюбні й норовливі героїні залишалися персонажами *opera buffa* та опер *mezzo carattere*, що мають вагому комічну складову.

Вказані жанрові варіативи сягнули піку розвитку у творчості Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні та Гаетано Доніцетті – композиторів, які ознаменували початок «золотого віку» італійської опери; найвищого ж розквіту італійська опера набула у творчих досягненнях Джузеппе Верді та Джакомо Пуччіні.

Аналізуючи процес розвитку оперного мистецтва в Італії, неможливо оминати еволюцію співу *bel canto* (прекрасний спів), що став естетичним надбанням італійської музичної культури і слугував основою вокальної естетики жанру. Хоча ця тема лежить за межами означеної нами мети дослідження, вважаємо важливим окреслити естетичні витoki культури оперного співу та її поступової трансформації з епохи «ангельського співу» кастратів до епохи активного залучення жіночих голосів та натуральних тембрів чоловічого голосу.

Термін *bel canto* з'явився значно пізніше, ніж сама техніка та її естетичні засади. Вважається, що вперше це словосполучення застосував Дж. Россіні, підкреслюючи емоційно-естетичну складову співу, що торкається душі. Наразі ця термінологія отримала значно ширше коло тлумачень стосовно самої техніки акустичного співу, виконавського стилю, стилю композиторського письма, італійської вокальної традиції. Вважається, що засади вокального стилю *bel canto* сформувались у контексті розвитку жанру *opera seria*. Цей

період вокального мистецтва тісно пов'язаний зі школою чоловічого співу співаків-кастратів та фальцетистів. Спів кастратів був домінуючим на етапі формування так званого «бравурного бельканто» у XVIII столітті. Естетичні засади такого типу звучання голосу знаходяться в площині церковного наслідування «ангельському співу», що підносило сприйняття сюжету опери та оперних героїв на високу планку оспівування високоморальних чеснот¹. Така естетика повністю відповідала ідеї жанру *opera seria*, де головними персонажами виступали боги, легендарні міфічні герої, королі та полководці.

Техніка «бравурного бельканто» передбачала розвиток акустичного резонативного співу, який дозволяв співакові утримувати однотемброве звучання на широкому звуковисотному діапазоні, застосовувати тривале дихання (спів довгих вокальних фраз на одному диханні), майстерно філірувати звук, виконувати різноманітні глісандо, пасажі, фіоритури, трелі завдяки набутій рухливості голосу, що й формувало блискучий віртуозний стиль, у якому переважала колоратура. В цей період естетична краса голосу, демонстрація технічних можливостей співака домінували над логікою сюжетного розвитку спектаклю та «життєвою достовірністю» образу оперного героя. Багатство сценічних декорацій та вбрання персонажів, «ангелоподібний» і водночас неймовірно складний за технікою спів кастратів та фальцетистів заворожували глядача, який поринав у нереальний світ божественної міфології.

Трансформація ідеї оперного спектаклю, що поступово відбулася через розвиток більш реалістичних жанрів *opera buffa*, *mezzo carattere*, а згодом романтичної *semi-opera*², почала змінювати естетичні засади співу. Творчість Джоаккіно Россіні, Саверіо МеркадANTE, Вінченцо Белліні, Гаetano Доницетті відкрила новий етап стилю бельканто, який можна розглянути вже крізь призму композиторського письма. Традиції італійського бельканто у творчості

¹ У сучасних наукових дослідженнях висвітлюється тема зв'язку візантійської культури церковного співу (зокрема «калофонії» /прекраснозвучний/) з православною та католицькою вокальною традицією [7].

² *Semi-opera* – від лат. *semi* – «напів-», букв. «напів-опера»).

цих композиторів набули найвищого розвитку і знайшли нове глибоке художнє втілення, позбувшись надмірної складності віртуозного стилю співу, що часто ставав самоціллю. Краса мелодії набуває значення головного носія художньо-образного змісту, у якому вагому роль починає відігравати жіночий вокал, адже поява амплуа романтичної героїні відкрила новий етап розвитку жіночих голосів і виявила багатство градацій вокальних фарб «натуральних» голосів.

Період ранньоромантичної опери називають інколи епохою «класичного» бельканто, підкреслюючи довершеність поєднання технологічної і художньої сторони зазначеної манери співу, або епохою «романтичного бельканто» (що відповідає естетиці тогочасної музичної стилістики). В означений період зросла роль точного відтворення композиторського нотного тексту, зони імпровізаційних елементів стали чітко визначеними епізодами каденцій, художньо-образний зміст арій почав співвідноситися з амплуа персонажа та загальною драматургією спектаклю. Володіння вокальною кантиленою, тембральною рівністю, різними видами філірування звуку, портаменто, штрихами та віртуозною технікою співу продовжували бути необхідною складовою вокальних умінь, але поряд з цим починає відігравати роль емоційна щирість та художньо-образна переконливість.

Звертаючись до італійської опери XIX століття, необхідно звернути увагу на історичні процеси, які безпосередньо впливали на розвиток італійського мистецтва. Новий етап розвитку національної опери в Італії та естетико-стильових засад співу бельканто тісно пов'язаний із зародженням національного руху Рісорджименто. Повстання 1820 року в Неаполітанському королівстві ознаменувало початок активної боротьби італійців проти австрійського володарювання, за об'єднання національної держави – Італії на основі духовної та географічної єдності. Боротьба тривала понад п'ятдесят років і безумовно знайшла різновекторні прояви піднесення національного духу в італійському мистецтві. Саме до цього періоду відноситься епоха вищого розквіту італійської опери, що постала практично провідним

музичним жанром італійської композиторської школи, у якому відбилися ідеї національного відродження.

Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Гаetano Доницетті і безумовно, Джузеппе Верді стали музичними символами бурхливого історичного періоду становлення нової ідентичності італійської нації на тлі визвольної боротьби та ідей об'єднання Італії. Водночас ідеї національного відродження знаходили у митців різне музичне втілення. В операх Россіні нові ідеали представлені у життєрадісних образах героїв, сповнених реалістичних рис; в операх Белліні прагнення епохи відчуваються у темах боротьби проти чужоземних загарбників, у операх Доницетті – у тонкому ліризмі вишуканого мелодизму вокальних ліній з підкресленою «італьянізацією» імен та поведінкових елементів персонажів» [7, с. 231].

Разом з тим варто зазначити, що дух Рісорджименто в операх Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті виявлявся скоріше на рівні естетично-емоційного художнього відгуку, в той час як творчість Дж. Верді стала справжнім рупором ідей відродження Італії і навіть певним символом національного визвольного руху. Одна з перших опер Верді – «Набукко» – принесла йому справжнє визнання та славу і була сприйнята сучасниками як заклик до боротьби за незалежність. Опера сповнена героїчного і релігійного пафосу, яскравими образами персонажів і вагомим значенням хорових сцен, що уособлюють сподівання та волелюбний дух народу. Недарма найвідомішою сценою з «Набукко» став хор «Va, pensiero» («Лети, думко») з третього акту опери, який до сьогодні практично вважається неофіційним гімном Італії.

Довгий творчий шлях Дж. Верді розкрив його композиторський геній у різних площинах художньо-естетичних та жанрово-стильових вимірів оперного мистецтва. Оперна тріада 1850-х років («Ріголетто», «Трубадур», «Травіата») ознаменувала народження «нової оперної драми» і вивела сам жанр на зовсім інше бачення його синтетичності та змістовного наповнення. Бажання відтворити сильні, часто суперечливі і правдиві характери персонажів на зламі історичних та особистісних етапів життя вимагало нових підходів до

індивідуалізації музичних образів головних героїв, пошуку музичної драматургії, що реалізує їх взаємодію і водночас створює художню єдність спектаклю. Це призвело до нового бачення традиційних оперних жанрів та форм, у яких речитативний та аріозний стилі все більш помітно інтегрувалися, а мелодика вокальних партій персонажів – презентантів різних образних сфер – ставала все більш індивідуалізованою. Обраний Дж. Верді підхід ознаменував відмову від більшості традицій стилістики бельканто, але вокально-технічні засади та естетичні напрацювання цієї манери співу залишалися вагомим базисом італійської вокальної оперної школи, на якій ґрунтується, зокрема, і вокальний стиль Дж. Пуччіні.

Говорячи про реформування оперного жанру в ХІХ столітті, неможливо обійти постать *Ріхарда Вагнера*, навіть зосереджуючись на історії еволюції італійської опери. Постать видатного німецького композитора-новатора мала величезний вплив на його сучасників, зокрема і тих, хто був на відверто протилежних естетико-світоглядних позиціях і реалізовував інші музично-композиційні моделі.

У статті «Художній твір майбутнього» (*Das Kunstwerk der Zukunft*), натхненній філософією Людвіга Фейєрбаха і присвяченій йому, Вагнер писав: «Як людина не звільниться, допоки не прийме радісно узи, що поєднують її з Природою, так і мистецтво не стане вільним, поки у нього не зникнуть причини соромитися зв'язку з життям» [104, с. 8]. Ставлячи за мету максимальне наближення оперної драми до життя, Вагнер створює безперервну музичну тканину, у яку вплітаються діалоги, монологи героїв, що переростають у наскрізні вокально-симфонічні та хорові сцени. Роль оркестру в його операх набуває нового значення, що виходить далеко за межі акомпануючої функції – оркестр стає одним із головних носіїв художньо-образної сфери. Вокальні партії носять скоріше речитативний характер з яскравим акцентом на інтонаційну виразність подачі слова, певної думки та стають частиною загальної звукової вокально-інструментальної палітри. З часом творчість Р. Вагнера, що сягнула піку популярності після смерті

композитора, почали сприймати як «квінтесенцію всього нового і передового» [19, с. 11].

Для Дж. Верді, музика якого завжди мала головним чинником художньої виразності *вокальну основу і яскравий мелодизм*, такий шлях був далекий. Але певні музичні та художні ідеї, що їх реалізував Р. Вагнер, вплинули і на творчість Дж. Верді. У його пізніх операх роль оркестру набуває більш вагомого значення, а оперні сцени з наскрізним типом розвитку займають все більш помітне місце у конструкції оперної вистави.

Ще одним важливим засобом музичної виразності, елементом музичного мислення та загалом оперної драматургії другої половини XIX століття стало застосування лейтмотивів. Вважається, що як драматургічний прийом лейтмотив був сформований ще наприкінці XVIII – початку XIX століття. Але саме у творчості Р. Вагнера ідея системи лейтмотивів набула усієї повноти змістовно формотворчої композиторської концепції¹. Так чи інакше, але саме в операх Вагнера система лейтмотивів стала одним із провідних компонентів формування музичної драматургії. Його лейтмотиви характеризують не лише певного героя, але й сили природи, символічні предмети або місцевість, емоції та навіть ідеї. Переплетіння лейтмотивів у контрапунктах музичної фактури створює складну систему взаємодії, розвитку і трансформації художніх образів².

Дж. Верді також застосовував лейтмотиви, але у його операх вони були менш розвиненими щодо інтонаційної трансформації та взаємовпливу. Як правило, лейтмотиви у Верді характеризували найбільш важливу емоційну сферу головних героїв (лейтмотив кохання Віолетти; лейтмотив Аїди, жерців,

¹ Термін *Leitmotiv* (провідний, чільний мотив) був запроваджений на початку 1860-х років у музикознавчу термінологію музикознавцем Августом Амбросом, а не Ріхардом Вагнером, як вказано у ряді довідників.

² Особливо яскраво лейтмотивна система представлена у тетралогії «Перстень Нібелунга». До першої постановки цього монументального театального дійства великий шанувальник творчості Вагнера і засновник присвяченого Байройтському фестивалю журналу «Bayreuther Blätter» барон Ганс Пауль фон Вольцоген видав перший каталог тем (лейтмотивів) «*Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel 'Der Ring des Nibelungen'*» («Тематичний путівник по музиці фестивалю Ріхарда Вагнера «Перстень Нібелунга») – для кращого розуміння задуму композитора.

ревностів/кохання Амнеріс), драматичні обставини або символи (лейтмотив сили долі в опері «Сила долі», мотив прокляття в опері «Ріголетто» або поцілунку в опері «Отелло»), які ставали рушійною силою драматургії опери. У пізніх операх Верді (особливо в «Отелло») значення лейтмотивів суттєво виросло і стало одним із чинників наскрізного музичного розвитку драматургії твору.

Характеризуючи еволюцію оперного жанру в Італії XIX століття, неможливо обійти явище мистецької течії *веризму*, що знайшла реалізацію в літературі, живопису та музичному театрі. Веризм був спрямований на відображення дійсності шляхом реалістичного, навіть натуралістичного мистецького втілення. Група італійських письменників, зокрема Луїджі Капуана, Джованні Верга та Доменіко Чамполі, виступила з програмними статтями, у яких ставили питання актуальної для літературних жанрів (зокрема роману) тематики. На їхній погляд, сентименталізм та пригодницький жанр мали поступитися соціальній тематиці, що вивчає психологічні аспекти стосунків між людьми без романтизованих прикрас.

У музичному мистецтві веризм презентують ряд композиторів, серед яких найвідомішими є *Руджеро Леонкавалло*, *Умберто Джордано*, *П'єтро Масканьї*. Композитори веристського напрямку безумовно надихалися творчістю Дж. Верді та Р. Вагнера. Тяжіння до наскрізного драматургічного розвитку, застосування лейтмотивів та багатства оркестрових фарб поєднувалося у них із красою вокального мелодизму і підкреслено емоційними характеристиками персонажів. Веристи розширили уяву щодо естетики оперного співу: вокальні партії наповнилися складними регістровими співставленнями, співом на вищому емоційному щаблі із застосуванням верхнього або нижнього регістрів, невокальними засобами виразності (риданнями, криком). Тим не менш цей напрям подарував видатні за своєю красою вокальні мелодії, серед яких, певно, найвідомішою є арія Каніо з опери Руджеро Леонкавалло «Паяци» «*Recitar/ Vesti La Giubba*».

У ХХ столітті опера як жанр зазнала значної кількості трансформацій, пов'язаних насамперед з «епохою синтезів», активною взаємодією як з іншими жанрами музичного театру (балет, пантоміма тощо), так і з суміжними видами мистецтва – інколи ці твори важко навіть назвати операми.

Нові тенденції отримали у подальшій творчій практиці музичного театру інтенсивний розвиток, їхнє значення важко переоцінити. Жага оновлення жанру виявлялась у різних напрямках – дослідники відносять до них загальне оновлення оперної системи, зміну співвідношення різних елементів оперного спектаклю, «мовні» новації тощо [78, с. 186]. Але своїм поступом у сучасну епоху опера зобов'язана творчим прозрінням композиторів, які відкривали її нові горизонти у ХІХ столітті. В їх числі – *Джакомо Пуччіні*, який не лише завершив Велику епоху італійської опери, але й відкрив двері музичного театру сучасної епохи. Дослідження і розуміння процесу еволюції італійської опери неможливе без аналізу творчості Дж. Пуччіні. У свою чергу, динаміка творчих пошуків композитора віддзеркалює історичні тенденції змін естетично-стильових засад оперного жанру і дозволяє робити певні узагальнення щодо розвитку музичного мистецтва загалом та оперного зокрема.

1.2. Музичний театр Джакомо Пуччіні як художній феномен

Творча діяльність Джакомо Пуччіні виявилась унікальним «містком», що об'єднує й виокремлює кращі традиції жанру італійської опери ХІХ століття та нові тенденції переломної для художньої естетики доби ХХ століття. Науковці по-різному оцінюють мистецький спадок Дж. Пуччіні щодо базових стильових засад, виділяючи низку загальних концептів творчості композитора. Зокрема, безумовним є домінування сюжетів, пов'язаних з ліричною історією кохання, театральне мислення композитора, «візуалізація» оперних героїв через пошук типових жанрово-інтонаційних зворотів, застосування лейтмотивів, детальні авторські ремарки щодо поведінки чи обставин існування персонажа на сцені. Живучи на зламі епох, Дж. Пуччіні не належав

одному стилю, хоча на певних етапах творчості мав домінуючі естетичні концепти. У його творах можна відчутти відображення веристських, постромантичних тенденцій – і водночас присутність елементів, притаманних імпресіонізму та навіть риси неокласицизму. Основною ідеєю оперного спектаклю була для митця театральна виразність, що підтверджують слова самого композитора: «В театрі діють незмінні закони: зацікавити, здивувати, зворушити» [96].

Деякі сучасники Пуччіні та дослідники його творчості дорікали композитору в прихильності до романтичної опери XIX століття, з її популярністю у широкої публіки. Але час довів, що талант композитора, його неперевершене театральне бачення є саме тим унікальним самобутнім сплавом, що і ставить постать митця в ряд видатних композиторів.

Говорячи про зв'язок Пуччіні з культурним надбанням жанру опери у творчості його попередників, можна провести ряд важливих співставлень.

Серед очевидних художньо-образних паралелей між доробком Пуччіні та романтичними операми *semiseria* варто виділити *ознаки сентиментальності* та певні асоціації з тропом «діви в біді», який знаходив різні вияви мистецького втілення від Античності та Середньовіччя до епохи романтизму [30] (про значення образу прекрасної, сповненої чеснот героїні романтичної драми *bel canto* йшлося вище).

Певна спорідненість опер Пуччіні з сентиментальним театром XIX століття доволі детально досліджена. Зокрема, у книзі Данієля Мартіно (Daniel A. Martino) «Сентиментальні катастрофи Пуччіні і синдром пуччініанства» [98] докладно розглянуто нюанси побудови конфлікту такого роду та почуття, які він викликає, а також принципи досягнення катарсису. Автор відзначає наступність ідей відповідної драматургії і водночас – контамінації, що їх створив Пуччіні, окресливши таким чином нові шляхи розвитку сентиментальної традиції.

Завдяки умінню досягати «ідеального балансу комедії та пафосу, реалізму та сентиментальності» [92, с. 164], композитор зміг створити власний

унікальний підхід до розвитку сценічної драматургії. Навіть використовуючи сентиментальні повороти сюжету як кульмінаційні домінанти спектаклю, Дж. Пуччіні знаходить для них певний мікст з естетикою реалізму. Зокрема, сцени прощання з сином Чіо-Чіо-Сан, смерті Мімі, самогубства сестри Анжеліки та ряд інших знакових епізодів у операх Пуччіні безумовно мають риси сентименталізму, максимально загострюють увагу до почуттів героя, свідомо викликаючи стан співчуття глядачів/слухачів. В той же час композитор цілеспрямовано уникає надмірного пафосу таких сцен, підкреслюючи «правду життя» через оточуючу побутову атмосферу або через витончений ліризм вокальної мелодики, позбавленої показової манерності.

Важливою відмінністю драматургії опер Дж. Пуччіні від сентиментального театру минулого стає *тип* пуччінівських оперних персонажів. Це герої, які «живуть серед нас» і сповнені справжніх емоцій та зрозумілих слухачеві/глядачеві проблем: господиня бару Мінні та золотошукачі (персонажі «Дівчини із Заходу»), бідна мистецька молодь («Богема»), капітан баржі й вантажник («Плац») та ін. За типажамі вони далекі від витончених героїв лицарських романів або романтичних повістей. Те, що життя звичайних людей, їхні почуття починають викликати відголосок у душах глядачів, з одного боку, демонструє авторське бачення демократизації оперного жанру, а з іншого – споріднює творчість Пуччіні з течією веризму.

Опери композитора нерідко відносять до *веристського напрямку*, але їх стильові засади, образно-музичне мовлення є значно ширшими. Веризм, проголошуючи демонстрацію життя «таким, яке воно є», в музичній естетиці часто тяжів до концентрації драматичних колізій та певної натуралізації сценічного дійства. Певним прикладом такого «натуралізму» у творчості Дж. Пуччіні можна вважати сцени спроби зґвалтування Скарпія Тоски, тортур Каварадоссі або музично-сценічне вирішення самогубства Чіо-Чіо-Сан. Найбільш веристською за жанровими засадами традиційно вважають оперу «Тоска», адже в ній сконцентровано гостроту конфліктів, антагонізм психології

боротьби поневолювача і вільного митця, а напружена атмосфера панує протягом усієї опери.

Водночас авторський театр Дж. Пуччіні сповнений жанровими співставленнями та різноманіттям художньо-образних рішень і не може бути приналежним одному стилістичному явищу. Зокрема, в опері «Мадам Баттерфляй» композитор поєднав певний мелодраматичний пафос та деякі натуралістичні рішення зі східною атмосферою, що привнесла екзотичний елемент. При цьому Пуччіні не намагався бути етнографічно точним. Його пошук незвичних ладових зворотів та мелодичних побудов мав додати опері «дух Японії» (з точки зору тодішніх європейців) і створити тло, на якому більш яскраво проявиться особиста доля «маленької гейші – дівчини-метелика». Таким чином, екзотична атмосфера, натуралістичні та сентиментальні драматургічні прийоми стають лише фарбами, що обрамляють основну картину, в центрі якої – трагедія молодої жінки, продемонстрована в усіх деталях її розвитку.

Припаманна Пуччіні *схильність до жіночих образів* є очевидною і висвітлена у цілій низці наукових праць (згадаємо, зокрема, дослідження Чжан Івен «Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми “вічно жіночого”» [81], цілеспрямовано присвячене означеній тематиці. Недарма цілий ряд опер композитора мають назву, що співпадає з іменем головної героїні або її образом (Манон Леско, Тоска, Мадам Баттерфляй, Ластівка, Дівчина із Заходу, Сестра Анжеліка, Турандот). Виключеннями є лише «Едгар» та «Джанні Скіккі», де титульні партії – чоловічі. Окремо виділимо «Богему», яку певною мірою можна вважати портретом молодого мистецького покоління (визначити тут заголовну роль важко), та «Плащ», де долі персонажів переплетені у нерозривній єдності. Але і в цих операх образ незаслужено страждаючої жінки, яка викликає активне співчуття глядачів, є одним із головних рушіїв розвитку драматургії.

Водночас героїні опер Пуччіні мають значно ширшу палітру художньо-образного вияву і привносять в оперний сегмент новий багатогранний тип

жінки. Зокрема, Тоска (з однойменної опери), борючись за життя коханого, виявляється здатною на вбивство; Мінні («Дівчина із Заходу») хоробро протистоїть жорстокому світу чоловіків і винахідливо намагається відвоювати власне щастя, рятуючи коханого; Чіо-Чіо-Сан («Мадам Баттерфляй») мужньо приймає рішення жертвовного самогубства. Ці образи дуже відрізняються від здебільшого беззахисних, безпорадних, залежних від волі чоловіків героїнь романтичної драми початку XIX століття. Навіть образи Мімі («Богема») та сестри Анжеліки («Сестра Анжеліка»), незважаючи на ліричну домінанту їхніх натур, сповнені внутрішньої цілісності та здатності приймати самостійні рішення.

Наголосимо, що драматургія опер Дж. Пуччіні постає багатовимірною і має чисельні «жанрові модуляції». У ліричній опері про трагічне кохання «Богема» через низку персонажів представлено узагальнений, збірний портрет тогочасної мистецької молоді, а проста й сумна історія кохання головних героїв розгортається на фоні побутових, комічних і ліричних сцен, що її відтіняють та роблять ще більш пронизливою і реалістичною. Оперу «Турандот» взагалі важко віднести до однієї жанрово-стильової лінії. У ній сфокусовані елементи жанру великої опери (монументальність значимих масових хорових сцен) та філософської притчі, що відтіняються героїчною лінією (принц Калаф), лірико-трагічною (Лю) та гротескною комедією масок (міністри). Таке поєднання є яскравим виявом естетики постромантичних пошуків початку XX століття, тож певною мірою символічно, що композитор не завершив цей твір.

Ще одним фактором, що поєднує Пуччіні із «золотим віком італійської опери», є ряд естетичних засад композиторського письма, що породжує певний *тип оперного вокалу*. Широко відомі вислови Пуччіні «Проти всього й усіх твори мелодію» («Contro tutto e contro tutti fare opera di melodia!») або «Без мелодії немає музики» («Senza melodia non esiste musica») [96] переконливо демонструють, яким було відношення маестро до мелодії як засобу музичної виразності. Пуччіні часом називають «останнім композитором *bel canto*».

Безумовно, цей вислів має скоріше художньо-образний контекст, ніж теоретико-термінологічний, але він доволі точно описує характерні властивості пуччінівського мелодизму. Композитор вільно поєднує у різному співвідношенні речитативні й аріозні елементи у вокальних партіях, але ключовими для нього завжди залишається виразність вокальної інтонації, породжена наспівною лірикою італійського мелосу. Основними «розпізнавальними знаками» пуччінівського мелодизму є гнучка вокальна фраза широкого дихання, виразні стрибки мелодичної лінії, підкреслені виписаними (або традиційними) глісандо, здебільшого заповнені зворотнім рухом, різноманітні ритмічні групи, що посилюють експресію вокального вислову. Його мелодії мають неповторну музичну стилістику, яку неможливо не впізнати або сплутати з іншим автором.

З іншого боку, Пуччіні майже не використовує колоратурних прийомів співу, показових для *bel canto*, віддаючи перевагу іншим, більш натуралістичним засобам виразності, широко застосованим у веристських операх (вигуки, сміх, плач, напівговір тощо). Водночас композитор ніколи не переходить меж краси театральної естетики, шукаючи вражаючу виразність саме в мелодії, а не у звукозображальних елементах. Таким чином, яскраву, впізнавану красу мелодизму Пуччіні та тип вокального вислову, який вона породжує, також можна вважати характерною ознакою оперного мислення композитора, що демонструє тісний зв'язок між надбаннями минулих століть та сучасними естетичними концептами.

Досліджуючи *оперний театр* Пуччіні, неможливо уникнути порівнянь з композиторами-реформаторами опери XIX століття – Джузеппе Верді та Ріхардом Вагнером. Дослідники творчості композитора часто проводять відповідні паралелі, адже саме ці композитори «дійсно побудували власні, історично-спроможні варіанти музичного театру» [32, с. 59]. Наголошуючи на «позачасовій художній актуальності і ступіні їх репертуарно-театральної популярності на сьогоднішній день» [там само], Олена Корчова виділяє три важливі аспекти, що споріднюють Дж. Пуччіні та його видатних попередників.

Це пошук шляхів оперного реформування, вагоме значення роботи з оперним лібрето та концентрація уваги на жанровій типології лірико-психологічної драми. Науковиця підкреслює, що Вагнер свідомо й концептуально впроваджував свою оперну реформу, маючи певну світоглядну теорію і реалізуючи її у власній практичній діяльності. Верді навіть не намагався створити теоретичну концепцію перспективи оперного мистецтва, але музична драматургія його опер, робота над образами персонажів, музичною цілісністю та ідеєю спектаклю безумовно свідчить про індивідуальне бачення розвитку жанру і реформаторське значення його творчості.

Якщо зосередитися на спільних рисах музичного театру Пуччіні та Верді, Пуччіні та Вагнера, то окрім власне тяжіння до жанру опери-драми, можна відмітити: яскравість мелодизму вокальних ліній, притаманну Верді і Пуччіні (хоча сама природа мелодики у італійського маестро має зовсім інші інтонаційні обриси); прагнення уникати замкнених вокальних форм і створювати наскрізну картину музичної драматургії спектаклю, характерні для Вагнера і Пуччіні. Водночас підходи до вибору провідної тематики опери-драми у композиторів були зовсім різні, звідси – відмінність у пошуку ключової ідеї спектаклю та музичних виражальних засобів.

Вагнера приваблювала міфологічна тема, що надавала широкі можливості для алюзій, алегорій та філософських узагальнень. Верді певний час тяжів до історичних сюжетів, на тлі яких розкривалися проблеми людських відносин, та до драми, що мала певний соціальний контекст. Тематика, близька Пуччіні, на перший погляд здається менш масштабною – більш побутовою, але саме такий фокус на «простих людей», з їхніми повсякденними клопотами і проблемами, які тим не менш здатні на глибокі почуття, радощі та страждання, створює на сцені дійсність, у яку вірить глядач і яку дослідники відносять до ознак оперного реалізму («ліричний реалізм» за О. Корчовою).

Незважаючи на домінування в операх Дж. Пуччіні сюжетів, пов'язаних з ліричною історією кохання, естетико-стильові контексти пуччінівської музичної драматургії, як і організація структури спектаклю, надзвичайно

різноманітні. Атмосфера опер Пуччіні заслуговує на окреме ґрунтовне дослідження, але в межах характеристики авторського музичного театру композитора вважаємо за необхідне доторкнутися до цієї теми хоча б оглядово.

Пошук атмосферності мистецького витвору став важливим елементом естетики XX століття і знайшов реалізацію в музичному просторі, візуальних мистецтвах (живопис, архітектура) та синтетичних мистецтвах (зокрема, у кіномистецтві, що виникло як художнє явище саме в цей період). Таким чином, увага до атмосфери спектаклю, притаманна Дж. Пуччіні, стала важливою стильовою специфікою його авторського музичного театру і певною ознакою нового століття. Атмосферність пуччінівських опер донині заворює глядачів, дає можливість творчого пошуку режисерам, сценографам і водночас стає фоном, на якому відбувається драматична колізія життя – як правило, «звичайних людей».

В операх «Чіо-Чіо-Сан», «Турандот», «Дівчина із Заходу» дія відбувається в «екзотичній» атмосфері, що спонукає до пошуку відповідного ладово-інтонаційного втілення образів. Кожного разу Пуччіні знаходить унікальний колорит, який і стає частиною «духу» спектаклю, занурюючи глядачів у особливий театральний світ.

Особливе місце в історії оперного мистецтва займає пізній оперний триптих Дж. Пуччіні, до якого входять три одноактні опери, формально не пов'язані одна з одною. Перша частина триптиху – опера «Плащ» – має надзвичайно яскравий драматичний колорит із загостреним емоційним напруженням. Перед нами постає похмура кривава драма, у якій композитор змальовує смерть як злочинну помсту. Камерна «Сестра Анжеліка» (друга частина триптиху) – трагічна історія жінки, яка, спокутуючи гріх, стає монахинєю і вчиняє самогубство, дізнаючись про смерть своєї дитини. За сконцентрованістю на долі головної героїні твір тяжіє до жанру моноопери, незважаючи на доволі широке коло другорядних та епізодичних героїв. Композитор занурює глядачів у автентичну релігійну атмосферу життя

католицького монастиря, у якій смерть постає як прощення за каяття та звільнення від душевного болю.

Третя частина триптиху, опера «Джанні Скіккі», у якій тема смерті представлена в жанрі фарсу, – єдина комічна опера Пуччіні, відзначена гострим гумором, блискуче реалізованим у музичній мові. Маючи безумовний зв'язок з італійською комедією *dell'arte*, сюжет опери розгортається навколо заповіту померлого Буозо Донаті та боротьби родичів за спадщину і поєднує сатиричні, комічні, ліричні і навіть патетичні елементи. Сюжетну колізію створює кмітливе шахрайство Джанні Скіккі, який проголошує заповіт від нібито ще живого померлого.

На жаль, ці оперні шедеври майже не звучать саме у варіанті триптиху, хоча кожна з опер має цікаву історію постановок та приклади яскравого виконання. Тим не менш, сама ідея триптиху, побудованого на художньо-естетичному та жанровому контрасті, що об'єднує різні погляди на тему смерті, була новаторською для оперного мистецтва і загострювала увагу на жанровому різноманітті опери як синтетичного жанру.

За словами Адріано Луалді, «*modus agendi*¹ Пуччіні» [96] була його увага до літературного першоджерела і тісна співпраця з лібретистами. Переконують у цьому й фрагменти листів композитора: «Я відчуваю, що ця дія в такому вигляді не переконує мене і не може переконати слухача. Є певні закони, яких має дотримуватися театральна композиція, вона повинна зацікавити, здивувати, розворушити чи розсмішити. Наш вчинок повинен зацікавити і здивувати» [95 с. 283]. Зі слів митця стає зрозумілим, наскільки важливими були для нього щирі почуття, що їх мала викликати музика опери. Листування Дж. Пуччіні залишило чимало свідoctв щодо його пильної уваги до кожної деталі літературних текстів лібрето: «Дякую за рядки, які гарні. Є лише одне слово, яке не підійде: "I will sbo'ut my love", тому що воно звучить на низькій ноті. Але це легко змінити» [95, с. 308].

¹ *Modus agendi* – запозичений зі старої латини вираз, більш звичний у сучасному вжитку як *modus operandi* (образ дії).

Ще одним важливим фактором формування авторського театру вважаємо унікальну здатність Пуччіні «бачити сцену». Як один із прикладів такого бачення, наведемо фрагмент листа лібретисту опери «Турандот» Джузеппе Адамі, де композитор наголошує: «Я думаю, що дуєт – це ядро всього акту. ... У дуєті, я думаю, ми можемо працювати до високого тону емоцій. А для цього, я думаю, Калаф повинен цілуватися з Турандот і відкрити крижаній принцесі, наскільки великим є його кохання....» [95, с. 280].

Листи композитора дають можливість відчувати, наскільки важливим для нього було бачити на сцені людей, сповнених справжніх емоцій, що їх глядачі/слухачі можуть зрозуміти й розділити. Спільно з лібретистами Пуччіні детально розробляв динаміку розвитку характеру персонажів, логіку драматургії сюжету, роль елементів побуту, що наповнювали оперу особливою атмосферою «справжнього життя».

Запропоноване О. Корчовою визначення авторського театру («авторський музичний театр ... являє собою початковий етап жанрової інтеграції в опері ХХ століття та зміни співвідношення в триєдиній художньо-стильовій системі “світове – національне – індивідуальне” в бік посилення індивідуального начала, яке віднині стає центром даної системи» [37, с. 42]) дозволяє детальніше окреслити особливості *пуччінівського* театру, в якому жанровий синтез та унікальне авторське бачення демократизації оперного жанру, виявлення нових глибин його синтетичної природи створили особливий сплав художнього феномену «музичний театр Пуччіні». Андріано Луалді у своїх спогадах про Пуччіні зазначив, що вірність композитора великій традиції є найвищим свідченням її плідності та здатності до еволюції, що власне і є умовою життя оперного театру Італії [96].

Висновки до Розділу 1

Здатність жанру опери до розвитку та трансформації вражає. Народжена ідеєю відродження античної драми, опера пройшла шлях кристалізації в різних змістовно жанрових векторах (*opera seria*, *opera buffa*), об'єднання кращих

досягнень цих жанрових граней в опері *semiseria*, пошуку нових художньо-змістовних ідей в опері-драмі та відкриття нових мульти-жанрових синтезів на сучасному етапі. Всі ці процеси супроводжувалися пошуком нових засобів виразності, оновлення принципів музичної драматургії та театральної складової оперного спектаклю. Постать Джакомо Пуччіні стала однією із ключових фігур творчості яких увібрала кращі досягнення музичного мистецтва XIX і відкрила тенденції музичного театру XX століття.

Підводячи підсумки спостережень щодо характерних особливостей оперної драми Джакомо Пуччіні, слушно наголосити на рисах наступності й водночас індивідуальності його творчих пошуків. Входячи до плеяди найвизначніших композиторів-драматургів, Пуччіні проходить свій власний шлях, продовжуючи кращі традиції італійської опери та відкриваючи нові сенси в жанрі опери-драми, звертаючись до глибинних людських емоцій та почуттів.

Порівнюючи провідну тематику опер Дж. Пуччіні та видатних композиторів-новаторів в історії оперного жанру – Р. Вагнера та Дж. Верді, – спостерігаємо рух від глобальної драми «світового рівня» до драми індивіда, яка для Пуччіні і є глобальною. Оперна драма Вагнера знаходиться у площині міфології, акцентуючись на філософському *протистоянні добра і зла*, на виборі між обов'язком та почуттями, доленосним призначенням та особистими бажаннями. В операх Верді домінує *драма дій протистояння*, що втягує у свій вир усіх оточуючих («Травіата», «Трубадур», «Сила долі», «Отелло») і навіть цілі народи («Набукко», «Дон Карлос», «Аїда»). Драматургія спектаклю базується на зіткненні характерів, життєвих позицій та власних інтересів героїв, перш за все це драма боротьби особистостей.

В операх Дж. Пуччіні присутня скоріше *драма почуттів, внутрішньої боротьби* з самим собою. Роберто («Віллісі»), Едгар («Едгар»), Пінкертон («Мадам Баттерфляй») практично не мають протиборчої сторони. Драматична колізія у цих операх виникає як наслідок хибного морального вибору героя, який руйнує власне життя та життя коханої жінки. Рудольф («Богема»),

Руджеро («Ластівка») прагнуть щастя з коханою, але непереборні обставини долі (соціальна прірва, смерть від хвороби) знищують їхні сподівання на щастя. Певне протистояння спостерігаємо в операх «Тоска», «Дівчина із Заходу», але і тут загибель героя стає передусім наслідком його морального вибору.

У фокусі уваги композитора – внутрішній світ людини, дилема вибору та відповідальності за свої вчинки, процесу каяття і прозріння. Саме така «індивідоцентрична» концепція драми, орієнтація на емоційний відгук слухача спонукала митця до ретельної роботи з лібретистами над логікою розвитку сюжетних ліній та послідовністю змін психологічного стану героїв. Означений підхід – у площині мистецьких пошуків, притаманних перехідному періоду порубіжжя XIX–XX століть, коли зменшення концентрації подій драми давало змогу заглибитися в емоційно-психологічне підґрунтя вчинків героїв. Пуччіні торує цей шлях, знаходячи для кожної опери індивідуальний «ключ», практично ніколи не повторюючи навіть вдало знайдену модель.

Особливе місце в оперному театрі Пуччіні посідає атмосфера спектаклю, яку композитор ретельно продумував для кожного оперного твору. Аура, у якій відбувається дійство, реалізується на рівні музичної мови (стилізація «японських», «китайських», «американських» інтоном; звукозображальність у змалюванні атмосфери дії – монастиря, морозного ранку, римського світанку – за допомогою оркестрових фарб, а також завдяки умінню композитора «бачити сцену» у всебічно продуманій сценографії /численні авторські ремарки у партитурі щодо сценічних дій/). Пропонована атмосфера не лише створює емоційну ауру спектаклю, але часом сама стає своєрідним «персонажем» опери, символізуючи певного героя або виступаючи в опозиції до нього.

Творчість Дж. Пуччіні увібрала в себе чимало попередніх досягнень оперного жанру. Є очевидні паралелі між сентиментальними рисами його опер та стилістикою романтичної драми, між типовими героями пуччінівського театру та усталеними амплуа романтичної драми/опери *semi-seria*, де герої-

коханці (сопрано – тенор) протиставлені антиподу (баритон), між природою унікального пуччінівського мелодизму та вокальною стилістикою *bel canto*. Водночас у творчості Дж. Пуччіні усі ці традиції знаходять яскраве авторське переосмислення, а наявність будь-яких паралелей лише підкреслює неповторну індивідуальність композитора, *феномен* його авторського музичного театру.

РОЗДІЛ 2

ЕВОЛЮЦІЯ ОПЕРНОГО СТИЛЮ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ

КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕНОРОВИХ ТЕМБРООБРАЗІВ

2.1. Амплуа тенора в музичному театрі Джакомо Пуччіні

2.1.1. З історії оперних амплуа

Шляхи розвитку оперного жанру нерозривно пов'язані з процесами формування музично-театральних амплуа, що утворювалися в органічному синтезі *тембрової специфіки* вокальних голосів та *емоційно-смыслового наповнення* образів сценічних героїв/героїнь. Поступово вибудовувалася своєрідна ієрархія вокальних тембрів, які «прив'язувалися» до образів/характерів оперних героїв. Їхня впізнаваність в умовах безперервного жанрово-стильового оновлення опери забезпечувалась і підкріплювалась відповідними засобами музичної та акторської виразності. Формування й реалізація в оперному театрі певної сценічно-виконавської традиції відбувалися «у вокальних партіях-ролях, де вокально-технічні характеристики тембру, будучи пов'язаними з його драматургічними функціями, привели до виникнення оперно-сценічного амплуа» [70, с. 5]¹.

З розвитком жанру опери-драми темброобраз персонажа набував все більшого значення як носій унікальних індивідуальних характеристик героя опери. Типи вокальних амплуа, що почали формуватися ще у XVII столітті, насамперед були елементом загальних жанрово-стильових ознак. Приміром, характеристика голосу бас *buffa* виокремилась як особливе вокальне амплуа у зв'язку з появою персонажів, типових для опери *buffa*. Поступово склалися типові тенорові амплуа молодих героїв-коханців, а дещо пізніше – тенора-*buffa*. Таким чином тембральні вокальні кліше поступово формували

¹ Актуальність розширення понятійного апарату, пов'язаного з проблемою вокально-сценічного втілення оперного персонажа, акцентують О. Рощенко і Чен Ке [63]. У дисертації Чен Ке [76] введено дефініції *тембр-характер* та *тембр-образ*, які виходять за межі *тембру-амплуа*, але водночас «доповнюють одна одну... визначають етапи опрацювання співаком/співачкою оперної ролі (партії)» [63, с. 345].

розуміння щодо специфічних можливостей голосу як важливої ознаки певного театрального типу. Епоха співаків-кастратів дещо загальмувала задіяність тенора у провідних партіях (особливо в операх *seria*), але у більш демократичних операх *buffa* цей голос продовжував звучати і в комічних, і у ліричних ролях.

Поява опери *semiseria* та романтичної драми *bel canto*, з одного боку, кристалізувала ряд оперних амплуа (закоханий юнак – тенор, підступний злодій – баритон), а з іншого, розширила уяву щодо художньо-образних можливостей вокальних тембрів. Зокрема, негативний персонаж міг бути реалізованим у теноровому втіленні, а благородний герой – у баритоновому¹.

Яскрава індивідуалізація характеру персонажа крізь його темброобраз, що почав набувати персоніфікованого значення, спостерігається вже у творчості В. А. Моцарта. Зокрема, композитор розкрив багатий потенціал низьких чоловічих голосів (баритона, баса), що переконливо представлено комічними персонажами (Папагено у «Чарівній флейті», Лепорелло у «Дон Жуані») та «неоднозначними» героями, які мають різнобічні характеристики (Фігаро, Граф /«Весілля Фігаро»/, Дон Жуан /«Дон Жуан»/), містичним і зловісним образом статуї Командора («Дон Жуан») та мудрого Зарастро («Чарівна флейта»). Хоча використання жіночих голосів здається більш традиційним (високі жіночі голоси належать молодим героїням, а більш

¹ Для прикладу: в опері Г. Доницетті «Люція ді Ламмермур» при наявності типового «позитивного тенора» (Едгар) та «негативного баритона» (Лорд Генріх Аштон) є невелика, але важлива роль для тенора (Лорд Артур Баклоу), що має негативну конотацію протиставлення Едгару. Важко трактувати як негативний образ Сера Річарда Форда (баритон) в опері В. Белліні «Пуритани», незважаючи на протиставлення теноровому персонажу Лорду Артуру Табольту. Водночас Полліон (тенор) в опері В. Белліні «Норма» постає як суперечливий персонаж, який має чимало негативних характеристик (що власне і стає рушійним елементом драматургії спектаклю). В операх Дж. Россіні ряд героїв-баритонів (Фігаро у «Севільському цирюльнику», Проздочимо в опері «Турок в Італії») мають яскраву позитивну характеристику з додаванням специфічних для жанру опери *buffa* акцентів. Звертаючись до аналізу амплуа баритона, Олена Муравська вибудовує класифікацію, у якій найбільш відомі баритонові партії розподіляються на декілька груп, що уособлюють у європейській опері протилежні якості оперних героїв [48]. Щодо тенора покажемо у цьому контексті є використання Дж. Россіні тенорового тембру для протиставлення образів Яго й Отелло в опері «Отелло» (італ. «Otello ossia Il moro di Venezia» / «Отелло або Венеціанський мавр»).

центральної – зрілим), відомою легендою став вибір Моцартом особливих барв колоратурного сопрано для втілення образу Цариці ночі («Чарівна флейта»).

Поступово формальні театральні кліше почали набувати індивідуалізованих рис у музичному театрі.

В операх Дж. Верді вокальний темброобраз стає фактором розкриття внутрішнього світу героя і починає відігравати важливу роль в драматургії опери. Зокрема, тембральні характеристики баса набули нових героїчних і драматичних рис, які вдало втілюють властивості сильних особистостей як у контексті позитивної, так і негативної акцентуації (Захарія, Філіп, Великий інквізитор, Рамфіс). Тенорове амплуа також зазнало у Верді значного збагачення: героїчні персонажі-воїни (Манріко, Радамес, Отелло) різнобічно розкриваються у драматичних та трагічних колізіях; герої з яскравою лірико-драматичною домінантою (Дон Карлос, Річард) намагаються виборювати свою долю у складних життєвих обставинах; герої-коханці (типове тенорове амплуа) виявляють протилежні риси людської натури – захопливу емоційність, щирість, відданість (Альфред), розпусну легковажність і самозакоханість (Герцог).

Крім музично-драматичного заглиблення в сферу темброобразу, у XIX столітті з'явилася певна градація типів голосів за технічно-фізіологічними властивостями. Чітка індивідуалізація стилю композиторського письма в епоху романтизму, розширення складу оркестру та збільшення його питомої ваги у загальній музичній складовій розширили й диференціювали художнє бачення вокальної складової. На сучасному етапі звично сприймаються визначення «россінівський тенор» (легкий рухливий голос світлого тембру, який гарно звучить в усіх регістрах широкого діапазону і долає найвищі ноти, виспівуючи карколомні фіоритури у високому регістрі, зберігаючи фразувальну та динамічну гнучкість) або «вагнерівський співак» (тембрально насичений звук на всьому діапазоні, динамічний об'єм голосу, фізична витривалість виконавця, виразність подачі речитативної вокальної інтонації) [100, с. 42].

У XIX столітті сформувалося бачення жанру опери-драми як домінанти розвитку музичного театру. Важливі зміни відбулися у сфері вокального інтонування: відходить в минуле епоха італійського класичного бельканто, натомість стверджується принцип драматичного співу. Це формує нові вимоги до виконавців-вокалістів, які мали стати *співаками-акторами*, носіями індивідуальних яскравих тембральних та особистісних рис¹.

На сьогодні існує цілий ряд професійних систем-класифікаторів оперних голосів, які враховують тембральні властивості голосу, його динамічну силу і навіть деякі фізіологічні властивості виконавців та їх психотип. Для прикладу зупинимось на німецькій системі *Fach*, сформованій Рудольфом Клойбером в середині XX століття. Для визначення виконавського типу Клойбер послуговувався рядом параметрів, включаючи звуковисотний об'єм голосу, його рухливість, силу звуку, найбільш зручну для співака теситуру, ширину голосових регістрів, темперамент вокаліста, багатство тембральних фарб голосу, фізичну статуру виконавця, вікові характеристики [41, с. 49]. Система класифікує оперних співаків за 29 категоріями і допомагає молодим виконавцям максимально себе презентувати відповідно до власних можливостей, а імпресарію й агенціям оперних театрів чітко визначати вимоги відбору співаків для певних оперних партій.

Наведемо фрагмент систематизації стосовно тенорового типу голосу.

Комічний ліричний тенор (*Spieltenor* /нім./; *Lyric comic tenor* /англ./; *Tenor buffo* /італ./) – легкий голос, що застосовується частіше у другорядних партіях, зручних для молодих співаків-початківців.

Тенор для характерних ролей (*Charaktertenor* /нім./; *Character tenor* /англ./; *Tenor-carattere* /італ./) – для цього амплуа важливими є насамперед акторські здібності.

Ліричний тенор (*Lyrischer Tenor* /нім./; *Lyric tenor* /англ./; *Tenore di grazia* /італ./) – легкий голос красивого тембру, невимушено звучить у високому

¹ Зауважимо, що в розвитку ідеї темброобразу неабияке значення відігравали індивідуальні властивості виконавців, які мимоволі привносили у ті чи інші типажі неповторні, унікальні риси.

регістрі. Типові амплуа: герой-коханець, молодий юнак романтичного емоційного складу, якому мають відповідати певні зовнішні характеристики.

Лірико-драматичний тенор (*Jugendlicher Heldentenor* /нім./; *Light dramatic tenor* /англ./; *Tenor-spinto* /італ./) – сильний голос, який яскраво звучить навіть на фоні наповненої оркестрової фактури, якісно тембрально наповнений на всьому діапазоні, з можливістю співати у верхньому регістрі з драматичним забарвленням. Амплуа дуже широке – від закоханого юнака, який переживає драматичні колізії, до героїчних образів борців і народних ватажків. Важливими для виконавця є акторський темперамент та відповідні візуальні сценічні якості.

Драматичний тенор (*Heldentenor* /нім./; *Heroic tenor* /англ./; *Tenore di forza* /італ./) – яскравий голос великої динамічної потужності, що вільно звучить на фоні густої оркестрової фактури, має баритонове забарвлення середнього і нижнього регістрів діапазону та насичений теноровий верхній регістр. Міцне м'ясисте звучання і менша рухливість у верхньому регістрі робить їх свого роду «баритонами у тенорових штанах» (В. Тимохін). Амплуа – людина героїчного характеру, страждаюча особистість з великим життєвим досвідом у процесі трагічного зламу долі, людина вагомого соціального статусу... Для роботи в цьому амплуа потрібен чималий сценічний досвід і акторська майстерність [91].

Звісно, наведена деталізація є певною мірою умовною і артист-вокаліст, як правило, відповідає декільком пунктам класифікатора, а з віком і набуттям вокальної майстерності може змінювати або розширювати власне амплуа.

2.1.2. Тенор як «пуччінівський співак»

Типу «пуччінівського співака» найбільше відповідає *лірико-драматичний тенор* (італійський еквівалент *tenor-spinto*). Саме цей тип голосу в різних національних традиціях має індивідуалізовану назву, що підкреслює його багатогранні можливості. Найбільш вживана характеристика – *лірико-драматичний тенор* – відповідає тембральним якостям голосу, що дозволяють

втілювати широку амплітуду ліричних почуттів і бути переконливим у драматично напружених епізодах.

Німецьке визначення *Jugendlicher Heldentenor* (дослівно *молодий героїчний тенор*) підкреслює художньо-образні властивості голосу і відповідає певним характеристикам самого виконавця, який з віком та досвідом може перейти в амплуа героїчного драматичного тенора. Англійська назва *Light dramatic tenor* (світлий драматичний тенор) акцентує увагу на поєднанні сили звуку, властивої для драматичних голосів, і світлої тембральної фарби, що підкреслює молодість персонажів, які водночас можуть бути і героїчними, і романтично закоханими. Італійський термін *tenor-spinto* – дослівно «тенор, який штовхнув або тенор, який штовхає» – характеризує скоріше технічну сторону співу та силу звуку, можливість бути виразним у емоційних проявах. [41, с. 51]. Амплуа тенора *spinto* – герої-коханці. Як правило, такий персонаж має твердий характер і водночас здатний до сентиментальності.

Широка палітра національних визначень одного типу голосу свідчить про широкий діапазон його застосування. Цілком можливо, що популярність опер Пуччіні, у яких цей тип голосу є домінуючим для героїв-тенорів, також сприяла поширеності вказаного амплуа.

Виходячи з того, як пильно Пуччіні ставився до кожної деталі оперного спектаклю, цілком очевидно, що тембральний тип вокального голосу персонажів його опер не міг бути ситуативним і мав для композитора важливе, навіть виключне драматургічне значення. Перелік провідних партій в операх композитора свідчить про те, що образи головних героїв у більшості своїх творів Пуччіні реалізовував у певних тембральних фарбах – у сопрановому та теноровому втіленні¹.

Тембр баритона Пуччіні подає, як правило, у протиставленні або на контрасті до головного героя (тенора). Зокрема, прикладом тембрального

¹ У ряді опер використано співставлення жіночих образів: Мімі – Мюзетта («Богема»), Магда-Лізетта («Ластівка»), Турандот – Ліу («Турандот») – Пуччіні застосовує контраст між драматичним/лірико-драматичним та ліричним/лірико-колоратурним сопрано, що підкреслює особливу прихильність композитора до виразових можливостей саме сопранового типу голосу.

співставлення, що допомагає індивідуалізувати характери персонажів, є образи юнаків-друзів з опери «Богема» (Рудольф – тенор, Марсель – баритон. Шонар – баритон, Коллен – бас). Підкресленням протилежності образів можна вважати зіставлення розважливого, благородного консула Шарплеса (баритон) та легковажного Пінкертона (тенор) («Мадам Батерфляй»); взірцем напруженого протистояння в опері «Тоска» є протиставлення Скарпіа (баритон) і Каварадоссі (тенор).

Отже, тембральні якості голосів для Дж. Пуччіні – надважливий чинник драматургії оперного твору. Такий підхід не був новим: композитори й раніше майстерно втілювали власне бачення певних тембрових градацій головних героїв, створюючи переконливі «тембральні» групи персонажів. Втім, у операх Пуччіні можна виділити ряд факторів, які мають вплив і на тембральні характеристики. Зокрема, йдеться про звук певної сили, активне використання середнього регістру, широкий діапазон вокальних фраз, застосування верхньої теситури для передачі емоційної напруги, що мотивує до запрошення на партії пуччінівських героїв вокалістів з тембрально багатими, об'ємними за силою звуку голосами. Спонукає до цього й багатство пуччінівської оркестровки, необхідність динамічної градації, різноманітності голосових вокальних фарб (з огляду на емоційну насиченість партій), демонстрація акторського темпераменту (сила експресії в кульмінаційних моментах).

Необхідність відповідати таким завданням формує тип «пуччінівського співака», який практично отримав окрему «фахову специфікацію» на оперній сцені.

Зважаючи на тему дослідження, зупинимось детальніше на *теноровому тембрі* та його значенні в операх композитора. З дванадцяти опер Джакомо Пуччіні в одинадцяти тенору доручена партія одного із найвагоміших героїв (виключення – опера «Сестра Анжеліка»). Як більшість «пуччінівських героїв», тенорові персонажі здебільшого є звичайними людьми, які мають людські слабкості і здійснюють часом неоднозначні вчинки. Це вантажник порту Луїджі («Плащ»), ватажок бандитської зграї Рамерес («Дівчина із

Заходу»), офіцер американського флоту Пінкертон («Мадам Баттерфляй»), митці: поет Рудольф («Богема»), поет Прюньє («Ластівка»), художник Каварадоссі («Тоска») та ін.

Типовими рисами доволі різних тенорових пуччінівських персонажів є здатність до щирої закоханості або пристрасі, емоційна відвертість, імпульсивність, поетична уява та прагнення до омріяної мети. Пуччіні важливо було показати своїх героїв у розвитку, у вирії життєвих подій. Вибір композитором тенорового тембру для персонажів згаданого амплуа доводить, що саме цей голос маестро вважав здатним презентувати складний, багатогранний емоційно-психологічний спектр почуттів: безпосередність юнацького сприйняття життя, радісний романтичний запал закоханості, героїчне піднесення, драматичні переживання, страждання, розпач, каяття.

Найбільш переконливо у такій образно-емоційній парадигмі звучать голоси, які за описаними класифікаторами визначаються як *лірико-драматичний тенор (tenor spinto)* – голос, що поєднує легкість і дзвінкість (асоціація з молодістю) та наповнене звучання по всьому діапазону.

Безумовно, кожна тенорова партія унікальна і має свої художньо-образні нюанси, які можуть бути яскраво висвітлені у більш легкому тембральному звучанні (Рудольф/«Богема», Рінуччо/«Джанні Скіккі») або у більш драматичному (Рамерес/«Дівчина із Заходу», Каварадоссі/«Тоска»). Однак драматургія образу кожного персонажа передбачає його еволюцію і відповідне музичне втілення, тож вокальна партія героя потребує максимальної насиченості багатством тембральних фарб і дає великий обшир для пошуку власної виконавської інтерпретації.

2.2. Тенорові темброобрази в контексті драматургії опери

Для детальнішого висвітлення тенорового амплуа в музичному театрі Дж. Пуччіні звернемося до оперного доробку композитора і розглянемо відповідні варіанти.

Дебютною для композитора стала двоактна *опера-балет Le Villi (Billicu)*¹. Її сюжет пов'язаний зі слов'янською легендою про зраджених коханими дівчат, які після смерті перетворюються на мстивих фей-привидів – вілліс, що полюють за зрадником і доводять його до смерті, змушуючи безупинно танцювати. Як бачимо, зміст певною мірою співпадає з сюжетом балету А. Адана «Жизель» (фр. *Giselle, ou les Wilis*), але є й суттєві відмінності: героїня балету прощає й рятує свого коханого, а в опері – мстиво знищує.

В опері представлені лише три основні герої драми: Лісник Гульєльмо (баритон/бас), його донька Анна (сопрано), Роберто – наречений Анни (тенор). Увага акцентована на емоціях персонажів, які в музичному плані продемонстровані двопланово: в контексті щасливої сільської ідилії та у трагічних реаліях після загибелі головної героїні. Важливу роль у створенні емоційного контексту подій відіграють хорові та балетні сцени, насичена оркестрова партитура.

Лібрето опери позбавлене детально опрацьованих сюжетних ліній, продуманих діалогів, психологічно обґрунтованих дій героїв (що буде притаманно більш пізнім творам Пуччіні). У другій картині композитор використовує театральний прийом декламації (події, що відбулися між заручинами та смертю Анни, переповідаються глядачеві). Виходячи з цього, образи виглядають більш схематично: Анна як закохана, весела і ніжна дівчина та Анна в сутності вілліси – мстива й холодна; лісник Гульєльмо – турботливий батько і вбитий горем старий, який прагне відплати. Неоднозначним є образ юнака-зрадника Роберто. Соціальний контекст неможливості шлюбу (граф та бідна сільська дівчина), що є у «Жизелі», тут відсутній: герой щиро любить наречену і залишає її, маючи необхідність їхати за спадком, але довго не повертається – сирена, яка його зачарувала, змусила забути про Анну.

¹ Створена за однойменним оповіданням А. Карра, лібрето Ф. Фонтана. Прем'єра відбулася 31 травня 1884 р. у театрі Verme (Мілан). Опера була написана для участі у місцевому музичному конкурсі і принесла молодому композитору не лише схвальні відгуки в музичному середовищі та теплу реакцію публіки, але й довгорічну дружбу з директором видавничого дому Джуліо Рікорді, який у подальшому публікував усі партитури маестро.

Певно, композитору було важливо викликати симпатію глядача до героя, емоційний відгук на його загибель. Тим більш показовим є те, що наявність непереборних обставин для здійснення зрадницького вчинку не рятує Роберто від почуття розкаяння і неминучої спокути. Це стає кульмінацією всієї драми, яку персоніфікує теноровий герой, проходячи процес трансформації через катарсис. Увага до теми каяття, складного шляху прозріння стане однією із провідних у творчості Пуччіні: вона яскраво висвітлена у різних ракурсах в операх «Мадам Батерфляй», «Дівчина із Заходу», «Сестра Анжеліка» та ін.

Отже, в образі Роберто композитор намітив важливу для себе художньо-образну ідею, що зворушує глядача і дає поштовх до виразних музично-драматургічних рішень. Головний герой змальований у першій картині через любовний дует (Роберто, Анна) та тріо злагоди (Роберто, Анна, Гульєльмо) з хором. Кульмінацією стає дует, у якому звучить тема, «що вперше з'явилася в увертурі, яку можна вважати темою кохання (в мелодії низхідна секунда з подальшим оспівуванням основного ступеню)» [21, с. 160]. Композитору важливо було збалансувати трагічний фінал опери з апогеем щастя напочатку, тож дует має риси цілої сцени: герої спочатку знаходяться у почерговому діалозі, де можна виділити вступну частину («Non esser, Anna mia, mesta... /Не будь, Анна моя, сумною...»), аріозо кожного персонажа («Tu dell'infanzia mia le gioie.../Ти дитинства мого радість ...» – Роберто; «Dolci e soavi assenti.../Солодкі та ніжні нагадування...» – Анна) і власне фінал у вигляді спільного дуєту («Ah! dubita di Dio.../Ах! сумніватися у Богові...»).

Партія Роберто після кількох речитативних фраз представлена мелодичною лінією широкого дихання в діапазоні дуодецими (d-a¹). Вокальна репліка додатково підкреслена виписаним уповільненням темпу, акцентами, і звучить дуже насичено, дублюючись наповненим супроводом оркестру. З перших вокальних фраз голос представлено у повному діапазоні, що передбачає збалансований за динамікою потужний звук у верхньому та в нижньому регістрах. У цьому ключі витримано весь дует, де поряд із гнучкими рельєфними фразами теми кохання зустрічаються октавні стрибки, активне

використання зони перехідних нот та верхнього регістру. Отже, навіть лірична за настроєм і змістом перша дія опери передбачає потужне, емоційно насичене вокальне звучання солістів.

У першій картині другого акту Роберто представлений великою арією («Ecco la casa... Torna ai felici dì dolente il mio pensier»)/Ось дім... Повернись у щасливі дні, моя скорботна думка) та сценою з хором («Forse ella vive....»)/Можливо, вона жива...), у другій – дуєтом з Анною, яка стала Віллісою («La sua voce! dunque morta non e»/ Її голос! Вона не мертва). Якщо в арії перед нами герой, який з сумом повертається думками у щасливе минуле і з розпачем усвідомлює, що не зможе уникнути помсти Віллісів, то в сцені з жіночим хором (уособлення фантастичних істот) він охоплений жахом. Ще більш містично-трагічною виглядає сцена дуєту й загибелі Роберто. Висока напруга емоційних переживань у другій частині опери диктує драматичний контекст партії тенора. Вона насичена теситурними співставленнями, виписаними акцентами, зміною пульсуючих речитативних та окличних фраз і передбачає потужне драматичне звучання верхнього регістру голосу на тлі насиченого оркестру та вибухової динаміки. У такий спосіб композитор передає складний сплав емоцій героя, його внутрішню боротьбу з почуттями й супротив ворожим фантастичним силам.

Таким чином, вже у першій своїй опері Пуччіні виводить на сцену героя, сповненого душевних моральних протиріч. Автора цікавить процес емоційно-психологічних змін, що і стає рушійною силою драматургії твору. Враховуючи окреслені завдання, партію Роберто традиційно виконують *драматичні* або *лірико-драматичні тенори*, голосам яких притаманна відповідна тембральна наповненість і сила звуку на всьому діапазоні. Саме такий тип тенорового голосу буде переважати в операх композитора.

Друга опера «*Edgar*» (*Едгар*) вважається найменш вдалою у доробку композитора¹. Її зміст дещо перегукується з сюжетом опери «Кармен» Ж. Бізе².

Заплутаний і дещо нелогічний сюжет, відчуття процесу пошуків автором власного композиторського стилю завадили опері досягти безумовного визнання. Тим не менш «Едгар» періодично ставиться в оперних театрах у різних редакціях, а ряд епізодів опери отримали власну «творчу долю». Зокрема, чудовий «Реквієм», що розпочинає третю дію, звучав на похованні Дж. Пуччіні, арії Едгара і Фіделії часто виконуються співаками у концертних програмах, музика одного з дуєтів використана композитором в опері «Тоска».

У «Едгарі» композитора знов цікавить неоднозначний образ героя, якого мучить відчуття провини. Друга та третя дії присвячені темі каяття в різних музичних рішеннях. Зокрема, арія Едгара «*Orgia, chimera dall'occhio vitreo*»/Оргія, скляноока химера, що звучить у другій дії, занурює у внутрішній стан героя, сповнений смутком про втрачене чисте кохання. Подальші сцени (дует з Тиграною, Франком, сцени з хором в останній дії) лише загострюють емоційну напругу.

Для вокальної партії Едгара характерне переважання речитативної стилістики мелодизму з виразними різноманітними ритмічними угрупованнями, що відтіняються фразами широкого дихання із задіянням різних регістрів голосового діапазону. Еволюція образу головного героя побудована на постійному наростанні внутрішньої емоційної напруги, його партія належить до амплуа *драматичного/лірико-драматичного тенора*.

¹ За п'єсою А. де Мюссе «*Coupe et les lèvres*» (Чаша та губи), лібрето Ф. Фонтана. Опера спочатку була написана у чотирьох діях, згодом кілька раз перероблена і скорочена до трьох дій. Прем'єра відбулася 21 квітня 1889 р. у театрі La Scala, Мілан.

² Головний герой Едгар закохується у звабливу циганку Тиграну і залишає юну Фіделію, яка щиро його кохає. Він ранить брата Фіделії Франка, розриває відносини з рідною домівкою і втікає з Тиграною. Згодом Едгар розчаровується у відносинах з легковажною циганкою і починає каратися почуттям розкаяння. Щоб змінити долю, він примиряється із Франком та йде під його командуванням солдатом на війну, але це не втамовує відчуття провини героя. В останній дії опери герой з'являється на «власному похованні», перевдягнений монахом, і розповідає присутнім про своє гріхове життя. Фіделія, захищаючи «воскреслого» коханого від обуреного натовпу, гине від руки ревнивої Тиграни. Таким чином кара долі наздоганяє Едгара – він втрачає єдину людину, яка щиро і віддано його кохала.

Третя опера Пуччіні «*Manon Lescaut*» (Манон Леско) принесла автору визнання музичних критиків та публіки¹.

Сюжет роману абата Прево не вперше привернув увагу композиторів. Історія рокового кохання юнака до юної Манон, яка волею долі і власних бажань гине у вирі неможливого вибору між любов'ю та багатством, була однією із найпопулярніших у романтичному XIX сторіччі. До сюжету Прево зверталися Даніель Обер («*Manon Lescaut*», 1856); Жуль Массне («*Manon*», 1884); Джакомо Пуччіні («*Manon Lescaut*», 1893). Прозвучала ця тема і в музичній драмі XX століття – у варіанті, адаптованому до реалій сучасності німецьким композитором Гансом Генце («*Boulevard Solitude*»/Бульвар Самотність, 1951)².

Пуччіні звернувся до написання третьої опери, коли «Манон» Ж. Массне вже звучала на сцені. Композитора це не зупинило: «Массне відчуває історію як француз, з пудрою і менуетом. Я відчую це як італієць – із відчайдушною пристрасстю») [92, с. 105]. Ці слова яскраво презентують гостроту емоцій в опері та авторський погляд на інтерпретацію обраного сюжету. Опера Массне за жанром лірико-комічна, що не змінює її трагічного фіналу, але визначає домінанту на граційній красі та легкості музики, що поетизує жіночу принадність, палку закоханість та витончену атмосферу французького салону³. Герої опери Пуччіні інші, сповнені справжньої пристрассті, яка обертається для них фатумом. Якщо в образі Манон переплелися протиріччя між бажанням жити у розкоші та палким коханням, то Кавалер де Гріє одержимий саме коханням. Композитор оминає долю де Гріє, змальовану в романі, де той заради

¹ Лібретто М. Праги, Л. Ілліки, Дж. Джакози за мотивами роману А. Ф. Прево (абат Прево) «*Histoire du chevalier des Grieux et de manon Lescaut*» (Історія кавалера де Гріє і Манон Леско). В опері чотири дії, кожна з яких переносить глядача у просторі та часі. Прем'єра відбулася 1 лютого 1893 р. в Турині, опера одразу мала феноменальний успіх.

² Випадки звернення до одного сюжету зустрічаються у оперній практиці, але все ж таки є певним виключенням. Прикладами успішного перепрочитання літературних першоджерел у XIX сторіччі можуть слугувати опери «Отелло» Дж. Верді та Дж. Россіні (за однойменною драмою В. Шекспіра), «Монтеккі і Капулетті» В. Белліні та «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра), «Фауст» Ш. Гуно та «Мефістофель» А. Бойто («Фауст» Й. В. Гете). Сценічна доля усіх цих творів успішна, хоча популярність їх важко назвати однаковою.

³ Перша постановка відбулась у січні 1894 р. в Парижі (*Opera komique*).

коханої жінки відмовляється від сану, стає гравцем, шулером, здатним жити за чужі коши. У Прево домінувала історія усвідомлення морального падіння, описана від першої особи – в опері Пуччіні домінує жага любові. Вокальна партія де Гріє має переважно речитативну основу у площині виразної емоційної патетики, і водночас яскраві аріозні фрагменти, у яких звучать, зокрема, лейтмотиви опери («тема Манон», «тема кохання»).

У першій дії герой постає в ліричному амплуа юнака, охопленого коханням з першого погляду, який готовий заради нових для себе почуттів здійснювати спонтанні емоційні вчинки. Побудованому на арпеджованих та гамоподібних мелодичних лініях вокальної партії невеликому першому аріозо «*Tra voi belle*»/»Серед вас прекрасних» додає виразності різноманітний ритмічний малюнок. Коротке знайомство з героєм демонструє його легкість, веселу легковажність молодості. У речитативному діалозі з Манон юнак представлений гнучкими вокальними речитативами широкого діапазону, у яких практично кожна фраза має октавне теситурне розгортання. Такий тип виразності музичної мови притаманний партії де Гріє і в наступних діях опери, де вона ще більше наповнюється емоційною експресією.

Перша арія героя «*Donna non vidi mai simile a questa*» /»Я ніколи не бачив жінки такої як ця», хоча і має ліричний характер, але завдяки яскравим кульмінаціям у верхній теноровій теситурі, підкресленим динамічними змінами та яскравою оркестровою підтримкою вокального мелодичного руху, виявляє справжню пристрасну натуру де Гріє. В арії двічі звучить тема Манон з епізоду знайомства («*Manon lescaut mi chiamo*» / Манон Леско звати мене) – один із найбільш важливих лейтмотивів опери. Її подвійне повторення в арії (в теситурній та динамічній прогресії) демонструє процес занурення в кохання як емоційну трансформацію героя.

У другій дії перед нами де Гріє після пережитої зради, переповнений емоціями ревності та гніву. Але жага любові домінує, і він знову підкоряється бажанням Манон. Велика сцена-дует головних героїв і сповнена болю арія «*Ah! Manon, mi tradisce il tuo folle pensier*» (Ах! Манон, мене зраджують твої

божевільні думки) пронизані хвилями палких почуттів. В енергетичному сплаві емоцій дуету народжується ще один важливий мотив, який повністю кристалізується у партії де Гріє («*Nell'occhio tuo profondo io leggo il mio destin*» / У твоєму глибокому погляді читаю свою долю) і стає лейтмотивом рокового кохання героїв. У його потужному закличному звучанні, побудованому на квартових інтонаціях і широкому діапазоні низхідної та зворотної хвилі, криється трагічний пафос, який композитор блискуче реалізує в останній дії опери. Карколомний ансамбль-терцет (Манон, де Гріє, Леско) наприкінці дії змальовує героїв у стані панічного намагання врятуватися від можливого арешту. Нестримне прагнення Манон забрати свої коштовності руйнує таку можливість, а спроби де Гріє переконати її кинути скарби виявляються марними – він вкотре не може протистояти бажанням коханої.

Третя дія демонструє героїв на піку драматичного усвідомлення можливої трагічної розлуки через вирок заслання. Інтонації теми рокового кохання отримують тут знаковий розвиток в оркестрі та вокальних репліках. Дуєт героїв, велика сцена з хором і третя арія де Гріє «*Ah! non v'avvicinate ...No! No! pazzo son...*» (Ах! не наближайся... Ні! Ні! я божевільний) сповнені драматизму надзвичайної напруги. З кожним епізодом сцени композитор все вище підіймає щабель емоційної експресії. Подвійний хор, чотири солісти (Сержант, Леско, де Гріє, Манон), потужне оркестрове звучання створюють ефект масштабності людської трагедії, яка у постатях головних героїв отримує «портретну» персоніфікацію. Їхні голоси парять над вируючим морем пристрастей, де особиста драма тоне у знущальному сміху, криках жаху та шепоті страху.

Після такої масштабної сцени композитору вдається ще вище підняти градус напруги в арії де Гріє, сповненій безумного відчаю і розпачливого благання. Ця арія належить до найвідоміших сторінок пуччінівського вокального письма. Мелодичні фрази широкого дихання змінюються речитативними репліками на одній ноті, в оркестрі продовжує розвиватися мелодична лінія з елементами теми рокового кохання. Таке поєднання створює

ефект крайнього емоційного надриву, перехоплення дихання від скандування благальних слів. Завершальна каденція, формально маючи вигляд традиційної технічної вокально фіоритури з виходом на верхню теситуру, звучить як вражаючий крик відчаю.

У четвертій дії ключова увага переноситься на образ помираючої Манон, хоча партія де Гріє містить чимало яскравих трагічних акцентів. У його аріозо «*Vedi, vedi son io che piango*» (Бачиш, бачиш, я плачу) лірична благальна низхідна тема змінюється вигуками відчаю та нервовими речитативами (характерний для партії де Гріє тип речитативного мелодизму у заключному акті).

В основному фокусі драматургії фіналу – трагедія загубленого молодого життя жінки, яка прагнула кохання і краса якої стала для неї вироком. Велика сцена-дует містить відому трагічну арію героїні «*Sola perduta, abbandonata*» (Самотня, загублена, покинута), а її останні слова певною мірою розкривають сенс катарсису всієї опери: «*Le mie colpe....travolgera l'oblio... ma l'amor mio... non tuore*» (Мої недоліки... будуть забуті... але кохання моє... не помре).

В опері «Манон Леско» Пуччіні демонструє героїв, сповнених людських слабкостей та протиріч, але сила щирого кохання змушує глядачів їм співпереживати і пробачати. Зауважимо, що в образі Манон присутні деякі риси теми каяття, але це другорядний план; на першому місці – тема жаги кохання та кохання-долі, яка теж стає стрижневою у пуччінівському театрі. В образі де Гріє бачимо вразливого юнака, якого повністю захопила пристрасть до жінки. Його особисте «я» підпорядковане одному бажанню – бути поряд з коханою. Композитор проводить героя через різні стадії нестримних емоцій: захоплива закоханість, що веде до спонтанних вчинків, відчайдушні ревності та хворобливе бажання бути поруч з Манон за будь-яку ціну, віддана самопожертва.

Експресивні речитативи, мелодизовані вигуки, широкий діапазон партії в контексті необхідної потужної сили звуку у масових сценах ставлять перед вокалістом неабиякі технічні та художньо-творчі завдання. Реалізувати

задумане композитором емоційне напруження може лише тенор із сильним наповненим на всьому діапазоні голосом і великим емоційно-драматичним потенціалом. Водночас герой опери – молодий юнак, і певні риси поведінки є показниками його юного віку. Отже, голос артиста має одночасно відповідати достатньо різновекторним завданням. Як правило, партію де Гріє співають *лірико-драматичні тенори*, які мають артистичний досвід, але здатні на сцені переконливо виглядати в ролі палкого нестримного юнака.

Отже, «Манон Леско» Пуччіні «відкрила його трагічну музу: відчай у пошуках любові» [92, с. 105] і стала однією з перших опер, що принесли йому світову славу.

«*Богема*» (*La bohème*) – один із найпоказовіших шедеврів Дж. Пуччіні¹. Опера виділяється особливим камерним ліричним наповненням, при тому що має чималу кількість дійових осіб, які уособлюють творчу молодь (поет Рудольф, художник Марсель, музикант Шонар, філософ Коллен, співачка Мюзетта, вишивальниця Мімі). Принцип побудови лібрето зберігає ідею новелістичної ескізності окремих сцен, що демонструють героїв у різні періоди їх життя, складаючи цілісну драматургію розвитку образів через асоціативні, порівняльні та «аркові» художньо-музичні прийоми.

Зокрема, початок опери та її завершення відбуваються в одному приміщенні, де навіть загальна атмосфера і почергова поява персонажів подібні. У першій дії ми знайомимося з молодими героями, які живуть вкрай нужденно, але безтурботно й весело, і бачимо, як зароджується кохання Мімі та Рудольфа. У четвертій дії спостерігаємо тих самих веселих молодиків, але сприймаємо їх вже в іншому ракурсі – розуміючи, які обставини привели їх до цієї оселі, більше того – стаємо свідками прощання Рудольфа і Мімі та її трагічної смерті. Друга дія – найбільш масова за задіяними персонажами,

¹ Опера на чотири дії за твором А. Мюрге «Сцени з життя богеми», лібрето Л. Іллікі та Дж. Джакози. Прем'єра відбулася 1 лютого 1896 р. в Турині під орудою Артуро Тосканіні. Цікавий історичний факт: практично паралельно опери за сюжетом А. Мюрге писали Р. Леонкавалло і Дж. Пуччіні. Для Пуччіні це було певним змагальним викликом. І хоча опера Леонкавалло («Богема», інша назва «Життя латинського кварталу») мала спочатку вдалий сценічний шлях, популярність «Богеми» Пуччіні витіснила її з постійного репертуару світових оперних сцен.

з барвистими хоровими сценами, – змальовує щасливий період життя героїв у місті, наповненому радістю буття. Третя дія концентрує увагу на чотирьох основних персонажах – двох парах та їх складних особистих відносинах.

У «Богемі» створено колективний портрет тодішнього молодого покоління – веселих, творчих, дещо легковажних, але здатних на справжнє співчуття і самопожертву у складні хвилини людей. Саме образ групи дотепних, безтурботних друзів виявляється прийомом, що дозволяє відтінити індивідуальність кожного з героїв опери особисто.

Образ Рудольфа – доброго і щирого юнака, сповненого романтичного піднесення, який ідеалізує кохання – один із найпривабливіших чоловічих персонажів у операх Пуччіні. Дослідники творчості композитора порівнюють його зі своєрідним оперним «автопортретом в юності». Зокрема, на цей момент (як і на наявність в образі Рудольфа характерних рис «ліричного героя» улюбленого поета Пуччіні Альфреда де Мюссе) звертає увагу О. Корчова [32, с. 140]. Пуччіні розкриває характер героя як у сольних та дуетних епізодах, так і в цілій низці ансамблевих сцен наскрізного розвитку. Автору опери вдалося блискуче передати жваві розмови друзів, які спільно винаймають помешкання і сприймають свою бідність та негаразди життя з юнацьким оптимізмом і веселою легковажністю. Їхні веселі жарти виразно відтіняють ліричний склад душі Рудольфа, збагачуючи його образ життєвими деталями. Саме «у веселих діалогах» ансамблевих сцен ми вперше чуємо елементи «інтонаційного портрету» героя, який буде змінюватися разом з його емоційним станом.

Для тематизму Рудольфа композитор обрав мелодії широкого дихання з хвилеподібною лінією фразування. Такі мелодичні звороти включають як квартові стрибки й розгорнуті арпеджіо, так і речитативні елементи (на одній ноті) у різноманітних ритмічних групах – у взаємодії усе це створює надзвичайну гнучку, експресивну, емоційно багату музичну мову героя. Також відзначимо м'який і водночас стрімкий тріольний рух, притаманний сценам, що змальовують всю компанію молодих друзів (що особливо яскраво відтіняє поривчасту й ліричну натуру Рудольфа).

Характерний тематизм супроводжує героя в усіх важливих драматургічних колізіях. Зокрема, фрази його перших реплік «...guardo fumar dai mille...» / «Дивлюсь, як тисяча димить», «che vive in ozio come un gran signor» / «живе без діла, як великий пан») інтонаційно споріднені з фразами з його арії «V'entrar con voi pur ora» / Я зараз піду з тобою (третя частина арії), «l'anima ho milionaria» / моя душа мільйонер (завершення другої частини арії). Але якщо у розмові героя з друзями ці мелодичні звороти звучать весело і легковажно, то в арії вони сповнені справжнього ліричного натхнення. Схожі інтонації стають основою речитативної репліки героя у третій дії («Marcello. Finalmente» / Марсель. Нарешті). Побудована з двох коротких фраз, вона звучить більш нервово й поривчасто – у запропонованих драматичних обставинах характерні для Рудольфа, впізнавані інтонації подані зовсім в іншому ключі. Так композитор досягає єдності образу через його інтонаційну пізнаваність і водночас за рахунок зміни ритмоінтонаційних деталей досягає значного драматургічного розвитку. Новий ракурс «інтонаційного портрету» героя створює «музичну подію», що захоплює слухача, занурює його у внутрішній світ персонажа.

Образ поета Рудольфа асоціюється з молодістю, поетичною мрійливістю, тонким ліризмом й емоційною мінливістю – усі його вчинки обумовлені згаданими рисами. Тому й амплуа тенора, що виконуватиме партію Рудольфа, має відповідати зазначеним особливостям. Традиційно цю партію виконують *ліричні* або *лірико-драматичні тенори*, здатні знаходити світлі і ніжні тембральні фарби голосу, що асоціюються з молодістю та безпосередністю. Тим не менш широкий діапазон партії, традиційно насичена пуччінівська оркестровка диктують вимогу до певної сили звуку і наповненості як верхнього, так і нижнього регістрів голосу. Цей факт дещо обмежує виконання партії легкими ліричними голосами, що повертає нас до поняття «пуччінівського тенора», здатного застосовувати широкий спектр тембральних фарб і мати силу звуку, відповідну оркестровому звучанню.

Опера «*Тоска*» (Tosca) – один із найбільш драматичних та експресивних творів Дж. Пуччіні, одна з найкращих опер композитора (гинуть усі основні герої, але своєю смертю кожен з них досягає кульмінації в динаміці психологічного розвитку персонажа)¹. Напружена атмосфера дії, гострота конфліктів, драматизм переживань героїв однойменної п'єси Віктор'єна Сарду (написаної для унікальної актриси Сари Бернар, гра якої вразила Пуччіні) цілком відповідали прагненню композитора до яскравої оперної виразності. «Твердо спираючись на літературний *фактаж* французького драматурга, автори опери наповнюють його абсолютно новим, незмірно більш глибоким і неоднозначним психологічним змістом» [32, с. 77. *Курсив автора*], який завдяки багатогранності і «поліфонічності» музичних образів розкривається з новою емоційною силою.

Складний вузол політичних інтриг, людських пристрастей, жаги влади, садизму, хтивості та волелюбства стає тлом драматургічних ліній сюжету опери. Барон Вітеліо Скарпіа, роялістський начальник поліції Риму, призначений Неаполітанським королем Фердинандом залізною рукою утримувати монархічну владу. Він прагне задушити волелюбний рух, заарештувавши колишнього республіканського консула Чезаре Анжелотті й водночас оволодіти відомою співачкою Тоскою, вбивши її коханого – художника Каварадоссі, який співчуває республіканцям і намагається допомогти Анжелотті. Незважаючи на безумовний факт наявності політичної складової в опері, ключем рушійної сили драматургії стає пристрасть у різних її проявах, фатальний збіг обставин, що розкривають в кипучій динаміці емоції героїв та виявляють глибину їх натури.

Головний теноровий персонаж – художник Маріо Каварадоссі є представником мистецької молоді, як і Рудольф у «Богемі». Постійно перебуваючи в колі митців, композитор, безумовно, прекрасно знав відповідні типажі, і йому було цікаво працювати над розкриттям характеру таких

¹ Опера на чотири дії, лібрето Л. Ілліки, Дж. Джакози. Прем'єра відбулася 14 січня 1900 р. у Teatro Costanzi в Римі.

персонажів. Водночас образ Каварадоссі суттєво відрізняється від образу Рудольфа, як і опера «Тоска» за стилістикою, художньо-образною сферою та загостренням пристрастей відрізняється від опери «Богема».

Маріо Каварадоссі – один із найяскравіших пуччінівських героїв-чоловіків, у якому тісно переплетені мистецька уява, вибуховий темперамент, палка закоханість, здатність до волелюбного героїчного супротиву. У першій дії він постає як яскрава художня натура, сповнена коханням і мріями. Сюжет опери практично одразу занурює глядача у складні перипетії (втеча Анжелотті, якого намагається укрити Маріо). Ліричний мелодизм арії Каварадоссі та його дуету з Тоскою яскраво протиставлений рішучим коротким речитативним фразам, що звучать у розмові Маріо з Анжелотті – таким чином вже у першій дії представлено дві основні риси Каварадоссі: глибоку закоханість та рішучість у діях. Лірична складова мелодизму героя характеризується м'якими хвилеподібними фразами, спокійний плин яких підкреслено тріольним ритмічним малюнком або тридольним метром (6/8 в арії, 9/8 або 6/4 в дуєті). Навіть на ревниві докори Тоски Маріо відповідає з ніжністю, натхненною коханням. Усі висхідні фрази, що сягають верхньої теситури, підготовлені хвилеподібними мелодичними зворотами, які допомагають зм'якшувати звучання голосу, уникаючи різких динамічних змін. Означений мелодизм контрастує з діловим, енергійним типом коротких речитативних фраз розмови з Анжелотті. Композитор використовує різноманітні елементи речитативних вигуків і скоромовки у нижній теситурі голосу, максимально наближені до розмовної інтонації. Зокрема, висхідна фраза Каварадоссі «*La vita mi costasse, vi salvero*» (Якщо й життя мені це буде коштувати, я врятую вас) звучить зовсім в іншому ритмічно-мелодичному контексті, ніж висхідні фрази у розмовах з Тоскою. Затактова структура побудована на стрімкому русі шістнадцяток (ніби виштовхуючи голос у верхню теситуру), а пунктирний ритм додає характеру рішучої наснаги. Музична мова вокальної партії змальовує люблячого, терплячого до примх коханої і водночас рішучого чоловіка, здатного приймати рішення і мати власні переконання.

У «Тосці» Пуччіні блискуче розкривається як оперний драматург, який створює багатопланові музичні конструкції емоційних антитез завдяки різноманітним поєднанням музики та слова. У ліричному дуеті Каварадоссі і Тоски в оркестрі чуємо елементи синкопованої «теми Анжелотті», про якого думає художник, намагаючись приховати це від коханої. Сцена священної молитви *Te Deum* стає фоном для хтивної клятви Скарпіа оволодіти Тоскою і знищити Анжелотті та Каварадоссі. Початок другої дії відзначено контрастом між звучанням урочистої кантати, у якій солює Тоска, з різкою розмовою між Скарпіа та Каварадоссі, якого привели на допит.

У другій дії образ Каварадоссі постає в героїчних тонах. У його партії переважають короткі речитативні репліки-вигуки, що звучать як різке заперечення, сарказм, виклик. Сцена тортур вважається однією з найбільш натуралістичних в операх композитора. Крім речитативних реплік, у партії Каварадоссі застосовані «вигуки болю» (без чіткого позначення звуковисотності), що передбачають певну вокально-окличну імпровізацію. Яскравий мелодичний рельєф вокальної партії героя у другій дії знаменує лише епізод, де він дізнається про перемогу Бонапарта при Маренго. Героїчна тема «*L'alba vindice appar*» («З'являється світанок помсти») підкреслена речитативним пафосом (акцентовані повтори прим) та мелодичним висхідним вектором руху. У кульмінації мелодія досягає верхнього регістру і фіксується короткими мелодичними вигуками «*Scarpia, carnefice*» (Скарпіа, кат). Отже, у другій дії продемонстровано героїчну, запальну натуру героя, яка розкривається насамперед завдяки речитативним характеристикам і багатоплановому драматургічному музичному ряду.

Третя дія відкривається чудовою музичною картиною римського світанку, якому Пуччіні, як видатний майстер творення атмосфери спектаклю, надав великого значення¹. На контрасті після цього розгортається трагічний

¹ Burton D. Fisher зазначає, що композитор неодноразово їздив до Риму, щоб записати звуковисотність римських дзвонів і зафіксувати, як саме їх чути з мурів замку Сант Анжело [92, с. 256].

фінал опери. Каварадоссі, очікуючи страти, розмовляє з тюремником; його вокальні фрази – речитативні репліки невеликого діапазону, що створюють враження безнадійності та мужнього сприйняття трагічної дійсності. Арія «E lucevan le stelle» (Зірки сяяли), що продовжує сцену, належить до кращих сторінок пуччінівського доробку і вражає глибиною переданих емоцій. Композитор зумів поєднати у ній меланхолію і відчай, спогади про минуле щастя, жагу бути поряд з коханою і розпач від втрати життя. Висхідна тема в оркестрі, повільно досягаючи вершини, стрімко падає вниз. На її тлі звучать речитативні репліки соліста, що сприймаються як монолог на фоні емоцій, що переповнюють страждаючу душу. У другій частині арії ця мелодія звучить вже у партії соліста, сягаючи надривної кульмінації на словах «Muoi disperato» (Я вмираю у розпачі), «E non ho amato mai tanto la vita» («Ніколи я не любив життя так сильно, як у цей момент»). Безумовно, ця арія є одним із головних кульмінаційних центрів опери. Представляючи героя в іпостасях закоханого митця та героїчної вибухової натури, в момент його загибелі композитор акцентує увагу саме на лірично-особистісній стороні: «...зіткнувшись з перспективою смерті, його жаль є цілком еротичним та інтимним» [98, с. 32].

Показово, що саме загибель Тоски (чий образ в опері має індиферентне політичне забарвлення) змальована як виклик-протиставлення «силам зла». Її останні слова «O Scarpia, davanti a Dio» (О Скарпіє, Бог буде нашим останнім суддею), адресовані Скарпія і вищим силам, додають фіналу драматичного пафосу і певної відкритості для емоційного катарсису глядачів. Те, що Каварадоссі, маючи справжній бойовий запал і беззаперечну хоробрість, розкривається перед глядачем як глибоко страждаюча людина, якій притаманні почуття розпачу, а жіночна, закохана і ревнива Тоска «піднімається» в кінці опери до героїчних вчинків, створює особливу психологічну глибину еволюції образів героїв. Безумовно, «в музично-драматичній інтерпретації цієї історії трагедією для Пуччіні був не крах політичних ідеалів, але смерть кохання – і смерть закоханих» [92, с. 257]. Загибель героїв підноситься композитором на вищий щабель трагічного пафосу.

Образ Маріо Каварадоссі, завдяки поєднанню ліричних та героїчних рис, є одним із найпривабливіших в оперному репертуарі. Специфіка вокальної мови, що поєднує мелодичні лінії широкого діапазону, активні речитативні репліки, патетичні вигуки ставить перед вокалістом широкий спектр технічних та художніх завдань, що пов'язані з силою звуку, наповненим звучанням на всьому діапазоні, контролем якості вокалу в процесі передачі напруги емоцій. Поєднання амплуа коханця і героя створює, з одного боку, певну особливість цієї партії, а з іншого – демонструє яскравий типаж співака пуччінівського типу, який здатен передавати складний комплекс емоцій та сприймати свою вокальну партію у контексті цілісного процесу психологічного розвитку персонажа. Драматична насиченість опери та окреслені завдання доводять, що ця партія найбільш переконливо прозвучить у *драматичного/лірико-драматичного тенора*, який володіє широким спектром вокальних можливостей, має відповідні візуальні характеристики та яскраві акторські здібності.

Опера «*Мадам Баттерфляй*» (*Madama Butterfly*) спочатку мала непросту долю, але з часом викликала чи не найбільший інтерес дослідників творчості Пуччіні¹. Практично усі автори наукових розвідок, присвячених творчості композитора, приділяють цій опері особливу увагу, а ряд значних наукових праць цілеспрямовано сконцентровані на різних аспектах її музично-театральної реалізації. Багато хто вважає, що саме тут вперше знайшли найбільш яскраве втілення новаційні пошуки Пуччіні, які він продовжив у подальшому. Зокрема, Олена Сакало зазначає: «Кожна його (Пуччіні – *Я. К.*) опера, особливо починаючи з “Мадам Баттерфляй”, є новаційною жанровою модифікацією, яка утворена на ґрунті усталених оперних моделей, відповідає конкретному задуму і гранично розкриває авторську ідею» [64, с. 6]. Отже,

¹ Написана за мотивами драми «Гейша» Д. Беласко (який в свою чергу спирався на однойменну повість Дж. Л. Лонга), лібрето Л. Ілліки та Дж. Джакози. Прем'єра 17 лютого 1904 р. у міланському театрі La Scala зазнала болючого для композитора провалу. Лише у другій редакції (після структурних змін) та завдяки плідній співпраці з Соломією Крушельницькою, яка геніально розкрила художньо-творчий потенціал ролі Чіо-Чіо-Сан, опера отримала справжнє визнання (м. Брешія, театр Гранде, 28 травня 1904 р.).

опера «Мадам Баттерфляй» може стати знаковою точкою дослідження еволюції стилю композитора.

Історія юної гейші, яка відкинула традиційний спосіб життя, пішла проти волі родини заради кохання з іноземцем і загинула через його зраду, у творчому баченні композитора набуває статусу високої трагедії. Дивним чином у «Мадам Баттерфляй» поєднані ознаки «великої опери» (значна кількість персонажів – разом з мімансовою роллю дитини їх 15, жанрові хорові сцени) та концентрації на образі головної героїні (що є характерним для камерної опери). Більшість дослідників, визнаючи специфічність такої концепції, проводять паралелі з майбутнім жанром моноопери, аналізують деталі фокусування на внутрішньому світі персонажа, вивчають музично-драматургічні прийоми протиставлення героїні ворожому соціуму. У наукових розвідках можна зустріти акцентуацію на веристських ознаках опери або її стильовій багатомірності, дослідження принципів розгортання лірико-психологічного ракурсу драми в контексті ідеї «прийняття моральної відповідальності за свій вчинок» [23, с. 25] та вагомі аналітичні роздуми щодо втілення «загальнолюдської трагедії самотності окремої людини у суспільстві ХХ століття» [64, с. 17]. Водночас усі дослідники побічно відзначають «допоміжну роль» (С. Кисла) решти дійових осіб, «другорядність» (О. Сакало) інших персонажів і зокрема, головного тенорового героя.

Не заперечуючи безумовне домінування в опері образу Чіо-Чіо-Сан, відзначимо, що коханий головної героїні – лейтенант морського флоту США Пінкертон – представлений двома сольними епізодами (арія «*Dovunque al mondo/ Скрізь у світі...*» у першій дії та арія «*Addio, fiorito asil/ Прощай, квітучий прихисток*» у другій дії), сценою із Шарплесом, великою сценою-дуетом з Чіо-Чіо-Сан, терцетом в останній дії (Пінкертон, Сузукі, Шарплес) та участю у ряді інших багатоперсонажних наскрізних сцен. Іншими словами, композитор вбачає необхідним надати герою індивідуалізовану характеристику – його образ беззаперечно має психологічний розвиток.

Якщо у першій арії Пінкертон виглядає легковажним, наполегливим і самовпевненим, то у музичній мові його вокальної партії в дуеті відчувається щира ніжність і палка закоханість у Баттерфляй (що підкреслено кульмінацією першої дії, коли тема кохання звучить в октавному унісоні обох солістів). У останній картині опери ми бачимо Пінкертон в процесі усвідомлення наслідків своїх вчинків. Розмова із Сузукі та Шарплесом логічно переходить у спільний терцет, де саме партія тенора має основне мелодичне навантаження. У інтонаціях Пінкертон чітко прослуховуються теми з першого «дуету щастя», які тепер звучать як болісний спогад. У другій арії образ Пінкертон розкривається в контексті гіркої каяття, що в кульмінації звучить як жорсткий самоосуд («fuggo fuggo son vil/ я тікаю, тікаю, я боягуз»).

Лінія психологічного розвитку героя лежить у площині переосмислення власних вчинків та переконань, здатності до розкаяння. Означена тема так чи інакше проходить через всю творчість композитора, і у цій опері також є істотною. Вона відтіняє головну драматургічну лінію «очікування Баттерфляй», образ якої вражає цілісністю, послідовною відданістю обраним ідеалам. У виконавській інтерпретації цієї тенорової партії можуть бути реалізовані різні концепції, за умови спільного бачення виконавця, диригента та режисера. Зважаючи на психологічну домінанту на образі головної героїні, роль Пінкертон посідає дещо умовно-символічне значення – важливим є те, як його сприймає Чіо-Чіо-Сан.

У контексті контрапунктичного поєднання характеристик, які підсилюють і збагачують образ героїні, роль Пінкертон може постати більш самодостатньою і послідовною у розвитку. Певною мірою концептуальна відмінність диктуватиме амплуа тенорового персонажа: від дещо прямолінійного і навіть характерного образу до лірико-драматичної концепції страждаючого героя, якого відданість і моральна висота Баттерфляй приводить до катарсису переосмислення сенсу життя. Відповідно до визначеного драматургічного рішення та його деталізації, вокаліст буде шукати тембральні фарби голосу, визначатися з рівнем емоційної напруги у фінальних сценах. Але

у будь-якому випадку співак повинен відповідати технічним завданням, що продиктовані теситурним наповненням середнього регістру партії з періодичним виходом у верхню теситуру та динамічним балансом між голосом і оркестровою фактурою. Важлива для образу певна зверхня самовпевненість, що яскраво демонструється у першій арії, й означені технічні завдання формують уяву про найбільш вдале звучання в цій партії *tenore spinto*, якому притаманний дзвінкий, активний в атаці звук та тембральна наповненість на всьому діапазоні.

Опера «*Дівчина із Заходу*» (*La fanciulla del West*)¹ належить перу зрілого майстра, який після тріумфальних успіхів замислився над новими художньо-образними темами та шляхами реалізації накопиченого досвіду. В опері відчувається вплив жанру вестерна (зокрема кінематографічного), який набув популярності на початку XX століття, відкривши пласт свіжих сюжетів та драматургічних колізій. О. Корчова зазначає, що «поєднання характерних ознак “великої опери” з новим “кінематографічним” типом сюжету дає в “Дівчині із Заходу” індивідуальне жанрове рішення, назви для якого у Пуччіні не знайшлося, проте ми можемо назвати його “опера-вестерн”» [32, с. 94]².

Проводячи паралелі між попередніми операми Пуччіні та «Дівчиною із Заходу», відзначимо певні спільні та новітні риси. Як і у «Мадам Баттерфляй», в атмосфері опери важливу роль відіграє «екзотична тема». Композитор звертається до ряду автентичних мелодій, переосмислює і вплітає їх у музичну

¹ Опера на три дії за драмою Девіда Беласко «Дівчина з Золотого Заходу», лібрето Г. Чівініні, К. Зангаріні. Прем'єра – 10 грудня 1910 р. в театрі Metropolitan Opera, Нью-Йорк (диригент А. Тосканіні).

² Бар «Полька» знаходиться у Каліфорнії, в долині, де проживають шукачі золота, і є «місцем тяжіння» не лише тому, що там можна пограти в азартні ігри, випити і потанцювати, але й завдяки особистості хазяйки бару Мінні. Вона здатна бачити світле і прекрасне навіть у цих суворих, знедолених, часто агресивних людях, які біля неї знаходять можливість «очистити» душу, відчутти надію на краще життя. Мінні закохується у незнайомця, який представився Діком Джонсоном із Сакраменто. Навіть дізнавшись про те, що ця людина – ватажок банди грабіжників Рамерес, вона вірить його виправданням і докладає усіх можливих зусиль для спасіння, ховаючи його від переслідувачів, граючи на його життя в карти з шерифом, слідуючи за ним на шибеницю суду Лінча. Її віра в людей та здатність до справжнього кохання не тільки рятують Рамереса від фізичної загибелі, але і відроджують у ньому кращі людські якості, що дає обом героям шанс на світле майбутнє.

партитуру, створюючи особливу ладогармонічну і ритмічну організацію музичної тканини. Крім нових автентичних мотивів, композитор знаходить свіжі музично-драматургічні прийоми для створення атмосфери «дикого Заходу», які реалізує, зокрема, через масштабні хорові сцени та насиченість оркестрового звучання. Хорові сцени й ансамблі, що презентують «різношерсту публіку» каліфорнійського бару «Полька», безумовно написані на основі досвіду реалізації блискучої сцени в Латинському кварталі з опери «Богема». Водночас ідея демонстрації людей, об'єднаних спільним бажанням збагатитися і знайти кращу долю, але психологічно диференційованих у їхніх характерах, індивідуальних поривах, стражданнях, у цій опері знаходить значно більш детальний розвиток. На кшталт «Тоски», в центрі сюжету – протиставлення двох чоловіків (Рамерес /тенор/ і шериф Ренс /баритон/), закоханих в одну жінку, які з'ясовують стосунки у підкреслено експресивній формі. Спостерігається дещо спрощений розподіл персонажів на «хороших» і «поганих», що провокує мелодраматичні елементи, «характерні як для веризму, так і для кінематографічного жанру вестерну» [32, с. 134].

Відзначений «збіг» художньо-образних прийомів підкреслює процес еволюції композиторського письма Пуччіні, коли на основі спільних рис традиційних і новітніх драматургічних елементів формується підґрунтя розвитку нових ідей. Зауважимо, що «позитивні» персонажі демонструються композитором з більшою психологічною глибиною, ніж негативні – вірогідно, для нього було важливим продемонструвати процес очищення й відродження, що і сприймається глядачем як ознака «позитивного персонажа». Певно саме тому, на відміну від «Тоски», герої «Дівчини із Заходу» не помирають, а отримують шанс на «нове життя». В центрі сюжету опери доленосне кохання, що дозволяє згадати сюжет «Манон Леско». Але на противагу роковому і згубному коханню Манон і Де Гріє, кохання Мінні та Діка Джонсона рятує і дозволяє очиститися від гріхів минулого життя, а герою отримати шанс на справжнє духовне оновлення та щастя. Таким чином, центральною ідеєю опери стає кохання як спасіння.

В образі Мінні Пуччіні презентує новий жіночий типаж, у якому об'єдналися душевна чистота, наївність, щирість, цілісність натури і справжня відвага. Основний теноровий персонаж Дік Джонсон (Рамерес) уособлює улюблену Пуччіні тему каяття і переосмислення сенсу життя. Його вокальна партія представлена двома аріями («Una parola sola!.. Or son sei mesi» / Одне слово!.. Минуло вже пів року/; «Risparmiate lo scherno... Ch'ella mi creda libero» / Побережіться від знущань... Нехай вона повірить, що я вільний/), рядом дуетів з Мінні та участю у великих багатоперсонажних сценах. Вокальній мові героя притаманний сплав речитативних та аріозних інтонацій. Речитативні репліки часто написані в нижній теситурі, у зоні, максимально наближеній до розмовного регістру, а аріозні відзначені широким теситурним обширом та наспівним мелодизмом. Їх вільне чергування характеризує «легку течію» розмови, коли інформативна й емоційна складові інтегровані та взаємодоповнені. Завдяки речитативно-аріозному стилю вокальна мова героя набуває яскравої рельєфності та емоційної мобільності. Мелодія може «перетікати» з інструментального звучання у вокальне та навпаки, розбиватися на сегменти коротких фраз і розростатися в широкі музичні побудови. Наскрізність музичного розвитку стає важливим фактором розвитку драматургічного, створюючи безперервну лінію музичних характеристик та подій, що рухають сюжет. Такий стиль Пуччіні впроваджував і в попередніх операх, але у «Дівчині із Заходу» він став домінуючим.

Арії Рамереса тісно вплетені в драматургію сцен і сприймаються як єдине ціле з попереднім та наступним музичним матеріалом. Водночас вони концентрують увагу на важливих моментах розкриття глибинних почуттів та мотивацій героя. Зокрема, у першій арії він розповідає про історію свого буремного життя та ті підстави, що привели його на шлях бандита. Друга арія (її можна вважати передсмертною – герой чекає страти) є частиною великої хорової сцени, у якій Рамерес виявляє свої глибинні почуття до Мінні й розкриває кращі якості своєї натури, що власне і стає шляхом очищення, а згодом і порятунку.

Суперечлива натура та складний життєвий шлях героя, вписані у напружені драматичні перипетії сюжету, підкреслюють зрілу самобутню особистість, яку найбільш переконливо на сцені втілює *драматичний тенор*. Цьому сприяє також тип вокальної партії широкого діапазону з експресивними кульмінаціями, що передбачають велику динамічну насиченість. Недарма у прем'єрному показі опери партію Рамереса виконував Енріко Карузо, який певною мірою заклав традиції вокальної інтерпретації персонажу.

«*Ластівка*» (*La rondine*) вважається найменш відомою і найменш популярною оперою Дж. Пуччіні¹. Історія її створення пов'язана із пропозицією австрійського музичного видавця і директора театру (Karltheater) щодо написання оперети на австрійський сюжет, який дещо перегукувався з оперою «Богема». Пуччіні зацікавила пропозиція спробувати себе у новому жанрі, але він більше схилився до ідеї написання комічної опери, а не оперети. Поки тривав процес роздумів та перемовин, відбувся ряд знакових політичних та особистих подій: Перша світова війна розвела Італію та Австрію по різні боки конфлікту, з'явилися проблеми у ділових стосунках композитора і видавничого «Дому Рікорді» (після смерті Джуліо Рікорді). Ці обставини відтермінували написання опери і змінили її художньо-образну ідею. Оновлене лібрето Джузеппе Адамі, розроблене в ключі ліричної комедії, внесло ряд змін щодо місця дії (Франція, Париж, Ніца) та поетизувало діалоги персонажів. О. Корчова зазначає відсутність відверто комічних колізій та персонажів у «Ластівці» при наявній ліричній домінанті, що підкреслює риси жанру ліричної мелодрами [32, с. 94]. Сюжет «Ластівки» багато в чому перегукується з «Травіатою» Дж. Верді та «Летючою мишею» Й. Штрауса, але задум твору лежить в іншій площині, ніж у популярній опереті чи вердієвській драмі. Героїня опери, куртизанка Магда, закохується у провінційного юнака Руджеро. Під впливом романтичних сентенцій поета Прюньє вона вирішує змінити своє життя. Закохані їдуть до Ніцци, де якийсь час живуть у щасливому

¹ Опера на три дії, лібрето Дж. Адамі на основі німецького лібрето А. Вільнера і Г. Рейхерта. Прем'єра – 27 березня 1917 р. в опері Монте-Карло.

безтурботному коханні. Лист матері Руджеро, яка сподівається, що син зустрів чисту і вірну дівчину, змушує Магду відчувати докори сумління. Вона розповідає коханому про своє минуле і рішення повернутися до колишнього коханця банкіра Ромбальдо, адже «їхні світи» не можуть об'єднатися¹.

Атмосфера опери пронизана духом світських салонів та мистецьких осередків Парижа середини XIX століття, що дозволяє провести деякі паралелі з «Богемою». У «Ластівці» примхлива краса естетики цієї доби набуває особливо значимого шарму. Партитура опери наповнена різноманітними танцювальними ритмами (полька, танго, фокстрот, вальс), що створюють відчуття легкості та стрімкої рухливості музичного розгортання. Лейтмотив головної героїні, ключові змістовні сентенції підкреслені ритмом вальсу, що стає свого роду атмосферою домінантою опери.

На думку О. Корчової, «лейтмотив романтичного кохання... центральний в драматургії твору» [32, с. 121]. З'являючись в оркестровому вступі, він розвивається у річищі ключових драматургічних змін і ніби «розсипається» на окремі фрази у фінальній сцені, символізуючи загибель сподівань на щастя. Таким чином, в центрі уваги композитора, як завжди, тема кохання, але змістом драми стає не смерть героїв, а загибель «надії на чисте кохання» в реаліях буденного життя, сповненого соціальних умовностей. Якщо у попередніх операх композитор занурював глядача у драму кохання-пристрасті, яке розкривало справжній внутрішній світ героїв, спонукало до прояву сили духу, змінювало долі, призводило до смерті чи самогубства, очищало і змушувало до дій, – то у «Ластівці» Пуччіні демонструє блискучий талант «зведення» на театральний п'єдестал «простої історії» втрачених ілюзій та надій.

¹ Цікаво, що в різних редакціях опери представлені відмінні варіанти завершення. У першій редакції Руджеро дізнається про минуле Магди з листа і відмовляється від стосунків, будучи не в змозі пробачити брехню щодо її справжньої особистості. В подальшому композитор змінив фінал як психологічно необґрунтований в контексті розвитку образів головних героїв. Наразі на світових оперних сценах представлені постановки обох редакцій. Вважаємо правильним спиратися на другу, перероблену самим композитором редакцію, що відображає авторське бачення необхідних змін і виконується набагато частіше.

Дві закохані пари уособлюють різні типи закоханості: бажання зануритися в ідеальне кохання, сховавшись від реальності (відома куртизанка Магда і провінційний юнак Руджеро), та закоханість у саме кохання як спосіб існування (покоївка Лізетта та поет Пруньє). Обидві чоловічі партії закоханих юнаків реалізовані у теноровому тембрі. Мрійлива лірична партія Руджеро набуває розвитку і драматизації в останній дії, коли герой намагається відстояти право на любов і щастя з коханою жінкою. Через образ поета Пруньє Пуччіні висвітлює ряд важливих ідей, що рухають сюжет і задають певні художньо-образні орієнтири. Саме він співає баладу про Доретту, розпалюючи думки про кохання Магди, порівнює героїню з ластівкою і наштовхує її на думку віддатися почуттям («Forse, come la rondine, migrerete oltre il mare, verso un chiaro paese di sogno, vero il sole, verso l'amore» / «Можливо ти, як ластівка, перелетиш море до світлої країни мрій, до сонця, до любові»). В цілому пара Лізетти і Пруньє виглядає більш легковажною; вокальні партії героїв, завдяки мінливій речитативності, позначені елементами скерцозності. Магда і Руджеро (образу якого притаманна юнацька наївність та щирість почуттів) є носіями сентиментальної ліричної закоханості, їх вокальний мелодизм більш вирізняє аріозно-танцювальна основа.

Вокальна партія Руджеро представлена двома аріями: «Parigi! è la città dei desideri» / «Париж! це місто бажань» (І дія) та «E allora non sapevo... Dimmi che vuoi seguirmi alla mia casa» / «А я тоді не знав... Скажи, що хочеш піти зі мною до мого дому / (ІІІ дія), участю в ряді багатоперсонажних сцен і дуетах з Магдою. Саме в діалозі з героїнею образ Руджеро набуває яскравих лірико-драматичних рис. Його сповнені болю і відчаю фрази («Non lasciarmi mai!» / «Ніколи не залишай мене») у фіналі опери стають яскравою драматичною характеристикою образу.

Партія Руджеро презентує пуччінівський тип тенорового голосу в більш ліричному ключі, що переконливо характеризує молодість і наївну щирість персонажа. Тим не менш у фіналі опери співак має проявити драматичну експресію та відповідну силу звуку. Вокальна лінія охоплює повний діапазон

голосу, але часто зосереджена у середній теситурі, що вимагає від виконавця тембральної наповненості голосу на всьому діапазоні. Сентиментальна ліричність героя передбачає теплі тембральні фарби і гнучку динамічну рухливість. Описане амплуа відповідає характеристикам *ліричного тенора* (з гарним тембрально-оформленим середнім регістром) або *лірико-драматичного тенора* (*Tenore spinto*), який володіє багатою палітрою м'яких тембральних фарб. Партія Пруньє передбачає рельєфну рухливість та легке поєднання наспівності з дикційною чіткістю речитативів. Враховуючи бажаний тембральний контраст між двома теноровими героями, цю партію може співати більш «легкий» тенор (*tenore lirico* або *tenore grazioso*) або *характерний тенор*, що залежатиме від трактовки образу в загальній драматургії опери.

Il trittico (Оперний триптих) складається з трьох одноактних опер: ***«Il Tabarro»*** («Плащ»), ***«Suor Angelica»*** («Сестра Анжеліка»), ***«Gianni Schicchi»*** («Джанні Скіккі»).

Змістовно-образний концепт, що об'єднує цикл, став предметом вивчення і припущень багатьох музикознавців, театральних режисерів та виконавців. Г. Джулай розглядає цілу низку змістовних інтерпретацій циклу і наголошує на «смісловій множинності триптиху» [14, с. 15]. О. Корчова зазначає, що жанрова концепція триптиху є «оперною циклічною формою нового типу» і наголошує: «Створення такої форми, побудованої за принципом образного контрасту в умовах сюжетної автономії, ... було однією з найбільш «фіксованих» жанрових ідей Пуччіні» [32, с. 94]. Констатуючи рух у бік «просвітлення» в оперному циклі про «три смерті» (від похмурої драми «Плащ» та мелодраматичної «Сестри Анжеліки» – до комічної «Джанні Скіккі»), дослідниця вважає, що в художньо-образному плані це можна прочитати як «подолання смерті», а в структурно-композиційному – провести паралель з симфонічним циклом (*Allegro, Andante, Scherzo*) [там само, с. 95].

Подібне порівняння наводить Стефан Сковассо (Stephen Scovasso), згадуючи статтю театального критика Джеймса Хунекера (James Huneker),

у якій той писав про *Il Trittico*: «Трійцю можна розглядати як тональний триптих червоного, лілового та жовтого кольорів із контрастними мальовничими спогадами, або як ліричну симфонію, у якій “Плащ” – перше АLEGRO з фіналом *coda presto*, “Сестра Анжеліка” – Адажіо, “білий мажор”, як сказав би Теофіл Готье, а третя частина “Джанні Скіккі” – шалене божевільне скерцо, переповнене веселими диявольськими інтригами»¹ [101, с. 77]. Автор також наголошує на важливості руху від «темряви до світла» у *Il tritico*, говорячи про його зв'язок із «Божественною комедією» Данте (відсилка до первісного задуму композитора): «“Плащ” являє пекло, зображене темним підземним світом Парижа та насильством, яке чиниться персонажами; “Сестра Анжеліка” – Чистилище з Анжелікою, яка несе покаєння за свій гріх; “Джанні Скіккі” – Рай: це єдиний твір, що закінчується справжньою легкістю буття» [там само, с. 99].

Б. Фішер відзначає важливість у кожній з опер теми любові до дітей. Зруйноване сімейне життя Жоржетти, її бажання знайти нове щастя спровоковані смертю дитини; сестра Анжеліка скоює самогубство, щоб зустрітися зі своїм сином на небесах; усі дії Джанні Скіккі продиктовані бажанням забезпечити щастя своїй доньці. Таким чином, визначальна для композитора тема кохання існує в циклі у різних конотаціях та вимірах, реалізованих у очевидних рушійних силах сюжету та у прихованих психологічних мотивах.

Ідея «ликів смерті» концентрує художньо-образні концепти різних театральних жанрів: драми (смерть як страшний гріх вбивства), мелодрами (смерть-самогубство як шлях очищення), комедії (смерть як фарс). І хоча композитор визначив жанр опер «Плащ» та «Сестра Анжеліка» як драму, а жанр «Джанні Скіккі» взагалі не сформулював, художній зміст і домінуюча емоційно-образна сфера утворюють послідовну «жанрову тріаду». Блискучий драматург, Пуччіні створив блискучі портретні замальовки героїв –

¹ «Нью-Йорк Таймс», публікація 1918 року.

представників нижніх верств суспільства, сповнених особистих мрій та глибоких пристрастей.

Зупинимося детальніше на операх «Плащ» та «Джанні Скіккі», у яких представлені яскраві тенорові образи¹.

Ідея написання опери *«Плащ»* (Il Tabarro) народилася під враженням композитора від спектаклю, відвіданого у Grand Guignol Theatre². Загострений реалізм вистави підкреслювали не лише похмура атмосфера і натуралістичний жорстокий сюжет, але й грубий сленг, на якому говорили персонажі, а також їхні прізвиська: «перший вантажник – дурень Гужон (Тінка у Пуччіні); другий стивідор La Тауре, або моль (Тальпа в опері); дружина Таупе – Ла Фюретт, “ганчірка” (у Пуччіні Фругола)» [92, с. 569]. Звернувшись до сюжету п'єси, Пуччіні чималу увагу приділив розробці сценічних деталей, музичних алюзій та типажів персонажів.

Головні герої опери хазяїн баржі Мікеле (баритон), його дружина Жоржетта (сопрано) та молодий вантажник Луїджі (тенор) утворюють типову драматургічну колізію «любовного трикутника», що відтіняється й ускладнюється комічною парою Тальпа (вантажник) – Фругола (його жінка), яка теж має яскраві музичні характеристики. Усі герої драми – виснажені важкою працею та злиднями люди, готові вибухнути в емоційному розпачі³.

Головний теноровий персонаж – вантажник Луїджі – має переважно речитативні вокальні характеристики. Він наділений вибуховим

¹ Після ряду прем'єр опери почали виконувати переважно окремо, але в цілому Il tritico яскраво демонструє пошуки нових форм та ідей в музичному театрі початку ХХ століття. Ідея циклічності надалі активно знаходила нові втілення у мистецькому просторі – як в академічній музичній сфері, так і в царині неакадемічної музики.

² Опера написана за однойменною драмою Дід'є Гольда. Лібрето Джузеппе Адамі. Прем'єра – 14 грудня 1918 р. у Metropolitan Opera, Нью-Йорк.

³ Самотній Мікеле змучений шлюбом, у якому вмерло кохання. Жоржетта, втративши дитину, втратила сенс життя поряд із некоханим чоловіком і мріє жити поряд з молодим коханцем. Луїджі, сповнений гіркого роздратування на непосильну працю, не хоче ділити кохану з її старим чоловіком і також хоче розпочати нове життя. Фругола, формально будучи другорядним персонажем, не лише відіграє роль драматургічного контрасту до лірико-драматичної лінії закоханої пари, але і стає каталізатором їх емоційних поривань. «Виникає значеннєвий гротесковий “дубль”, який знімає перебільшений любовний пафос і переводить потенційно мелодраматичну ситуацію в трагічно-реалістичну» [35, с. 69].

темпераментом, його емоційний стан постійно коливається. Арія «*Ha! ben ragione meglio non pensare, piegare il capo ed incurvar la schena*» («Ви маєте рацію, краще не думати, просто схилити голову і зігнути спину») сповнена гіркою усвідомлення несправедливої долі, але кульмінаційні репліки, підкреслені високою теситурою, окличними інтонаціями та акцентами, свідчать про його бунтарський нескорений дух.

В дуеті з Жоржеттою Луїджі розкривається як надзвичайно пристрасна натура. Кульмінація їхньої спільної сцени, де голоси зливаються в унісон, – один із найбільш мелодичних моментів опери; вокальні фрази широкого дихання, що охоплюють великий діапазон і сягають верхнього регістру голосу сопрано і тенора, дублюються насиченим оркестровим звучанням. Цей епізод символізує мрії про щастя, злет душі, що прагне відірватися від злиднів буденного життя – відповідно, суттєво відрізняється і тип інтонацій Луїджі. Переважна речитативність вокальної мови героя демонструє пошуки вокальної виразності у пізній період творчості Пуччіні. Деталізація інтонаційних елементів дозволяє реалізувати рухливу зміну настроїв, невимушену легкість переходів від діалогу до сольних висловлювань і навпаки.

Образ вантажника Луїджі незвичний для Пуччіні, який здебільшого виводив на сцену персонажів з поетичною уявою та яскравою ліричною домінантою. У пізніх операх пошук засобів виразності відбувається в іншому ключі. Емоції Луїджі далекі від поетизації власних прагнень: він мріє бути поряд з коханою жінкою, позбутися важкої роботи, що не дає жодних сподівань на можливість гідного життя. Вокальні репліки героя здебільшого короткі, побудовані на простих інтонаційних зворотах (терцієві та гамоподібні ходи). Водночас кульмінаційні фрази його партії, побудовані на повторах прим у високій теситурі, дозволяють виявити експресивний характер героя, його чоловічу наполегливість та емоційний натиск. Враховуючи вказані особливості персонажа, образ Луїджі найбільш вдало реалізується в амплуа *драматичного тенора* або *tenore spinto*, який здатен передати вибуховий норов

молодого героя, його пригніченість важкою роботою та жагу до кращого життя. Зміна емоційних станів передбачає вокальну техніку, що поєднує володіння динамічною градацією з активною звуковою подачею.

«*Джанні Скіккі*» – найбільш популярна опера триптиху. Єдина комічна опера Пуччіні написана на основі строфи з «Божественної комедії» Данте («Пекло», пісня XXX)¹. Цікаво, що в основі сюжету лежать історичні події 1299 року, що відбулися у Флоренції і були зафіксовані як шахрайство Скіккі у зв'язку із заповітом багатого Буозо Донаті.

Сюжет опери «пов'язаний з ренесансною театральною традицією *commedia dell'arte*. Сам Джанні Скіккі нагадує проникливу і шахрайську персону Арлекіна, а його донька Лауретта – хитру Коломбіну... Так само кожен із родичів Донаті нагадує комедію *dell'arte*» [92, с. 635]. За словами Г. Джулай, «Гострота і яскравість музичних характеристик героїв і загальної фабули даного твору Дж. Пуччіні як найбільш “італійського” з його оперних опусів водночас виявляє зв'язок із жанрово-стильовими пошуками італійської та загалом європейської культури початку ХХ століття, зверненої в рамках типологічних якостей неокласицизму до творчого відродження національного культурного надбання минулого» [14, с. 17].

Стрімко розгортаючись, драматургія опери демонструє три основні інтонаційно-образні сфери: гротескно-комічну (інтонаційні характеристики родичів померлого Донато, які мріють отримати спадок), активно-діяльнісну та скерцозну (інтонаційні характеристики, пов'язані з образом Джанні Скіккі), любовно-ліричну (характеристики закоханих Рінуччо та Лауретти). Вже в оркестровому вступі композитор переплітає теми «обману», «скорботи родичів» та синкоповану тему Джанні Скіккі. Взаємодія гротескної, ліричної та комічної сфер утворює яскравий колорит музичної мови опери. Кожен із родичів померлого має індивідуалізовану «характеристику-маску», яка

¹ Лібрето Джовачіно Форцано. Прем'єра – 14 грудня 1918 р. в Metropolitan Opera, Нью-Йорк.

колеритно і точно змальовує базову рису характеру: пихатість, нещирість, жадібність, чванливість.

Образи молодих закоханих мають підкреслено ліричну інтонаційну сферу, що рельєфно відтіняє гротескність портретів більшості персонажів. Ліричні герої до певної міри теж є узагальнюючими типажми, що відповідають стилістиці «маски юних коханців», але краса ліричного мелосу та щирість висловлених почуттів підкреслюють «справжність» молодих героїв і «нещирість» інших персонажів, що додатково виправдовує їх шаржовані характеристики.

Сфера Джанні Скіккі асоціюється із закличними, фанфарними інтонаціями. В цілому його вокальну мову можна охарактеризувати як «*buffo parlando style*» [101, с. 140]. Г. Джулай вказує на важливість мотиву-фонемі (пов'язаного з інтонаційним підкресленням енергійного фонетичного сполучення подвоєних приголосних в імені Джанні Скіккі), що стає своєрідною характеристикою персонажа і пронизує не лише оркестрову сферу, але й партії інших героїв, коли вони говорять про Джанні [14, с. 16].

Партія Рінуччо, крім показово ліричної складової (що найбільше розкривається в дуеті з Лауреттою та ряді ансамблів, у яких Пуччіні поєднує гротескну і ліричну сфери), має інші важливі образно-змістовні сенси. Зауважимо, що Рінуччо першим представляє і захопливо описує Джанні Скіккі. Саме у його арії з'являються елементи музичної характеристики головного героя, а закличні інтонації фонемі «*Gianna Schicchi*» (кварто-квінтові мелодичні стрибки) стають кульмінаційними в арії Рінуччо. Зокрема, зазначимо виділену фразу речитативу (вступ до арії) на словах «*C'e da fare una beffa nuova e rara? E **Gianni Schicchi** che la prepara!*» (Чи можна зробити витівку нову і рідкісну? **Джанні Скіккі** її приготує). Фінальні фрази арії, що стають її кульмінаційною вершиною, також ґрунтуються на кварто-квінтовій фанфарній інтонації імені головного героя («*Basta con gli odi gretti e coi ripicchi! Viva la gente nova e **Gianni Schicchi**!*» /Досить обмеженої ненависті та злоби! Хай живуть нові люди і Джанні Скіккі). Іншим важливим образним мотивом

вокальної партії Рінуччо є щире захоплення рідною Флоренцією і віра в краще майбутнє прекрасного міста («Firenze e come un albero fiorito» /Флоренція схожа на квітуче дерево).

Образ Рінуччо уособлює молодість, щиру закоханість, кмітливість. Те, що він є представником родини Донато і одружується на донці простолюдина Джанні Скіккі, певною мірою має символічне значення для щасливого фіналу опери. Тенор, який виконуватиме цю партію, повинен володіти технікою речитативного й аріозного співу, гнучкого фразування та яскравим тембром, що асоціюватиметься у слухача з юністю. Амплуа *ліричного тенора* або *тенора спінто*, характерне для оперних героїв Пуччіні, і в цьому випадку буде вдалим. Але відсутність драматичної складової в образі з домінантою на ліричних і активних інтонаціях, протиставлення молодості застарілим і пихатим родичам Донаті передбачає більш світлі та яскраві тембральні фарби голосу, ніж у багатьох інших партіях оперних героїв-тенорів. Також важливою складовою для цього амплуа є вміння адаптуватися до жанру опери-буффа, що передбачає швидкість емоційних реакцій та легкість звукової подачі голосу.

«*Turandot*» (*Turandot*) – остання, незавершена опера Дж. Пуччіні¹. Основою лібрето стала п'єса-казка італійського драматурга Карло Гоцці (1720–1806), що увібрала в себе мотиви перських легенд, у яких чоловік досягає бажаного кохання жінки, розгадавши її загадки. Для Пуччіні тема трансформації людини силою кохання – одна з провідних, саме тому ідея перетворення жорстокої принцеси Турандот на люблячу жінку захопила уяву композитора. П'єса К. Гоцці була реалізована в жанрі традиційної італійської комедії dell'arte, яку письменник «сприймав ... як найжиттєвіше вираження італійського комічного духу, славетну двохсотлітню форму мистецтва, що

¹ Останні сцени опери (після смерті Лю) були дописані по чернетках Пуччіні композитором Франко Альфано. Вже у ХХІ ст. видавництво BMG Ricordi відкрило архіви і надало повні ескізи Пуччіні до двох останніх сцен опери (23 аркуші рукопису) Лучано Беріо, після роботи якого над партитурою «Турандот» 2002 року відбулися прем'єри в Лос-Анджелесі, Амстердамі та Зальцбурзі [98]. Тож наразі існує дві версії фіналу опери. Ми спираємося на нотний текст, дописаний Ф. Альфано – варіант, який частіше виконується і який прозвучав після смерті композитора під орудою А. Тосканіні.

пов'язувала сучасний театр з його чудовим і славетним минулим» [92, с. 691]. Такий синтез дозволив композитору реалізувати улюблену екзотичну атмосферу і поєднати глибоку лірику, драму, пафос, комічні та притчево-філософські елементи в одному спектаклі. Завдяки художньо-образній та жанровій багатомірності ідея опери виходить далеко за межі особистісної історії кохання (характерної для багатьох опер композитора), включаючи в себе як ознаки «великої опери», так і прикмети «новаційного жанрового компоненту притчі, що відповідає деяким вимогам епічного театру: умовність дії, відсутність реалістичної конкретики в її мотиваціях, перевага коментаря до дії над самою дією, картинність, повторність різного типу (ситуаційна, композиційна, навіть словесна)» [32, с. 96].

Головний теноровий персонаж – принц Калаф – уособлює найкращі якості: сміливість, шляхетність, людяність, цілеспрямованість та віру в переможну силу кохання. Його одержима закоханість в Турандот і бажання розтопити її серце протиставляються одержимій ненависті Принцеси до чоловіків і до кохання, яке вона сприймає як особисту поразку і втрату гідності. За Б. Фішером, образи головних героїв стають в цьому сенсі певними «архетипами» [92, с. 692], символами кохання та відмови від нього.

Водночас Калаф належить до «реальних персонажів» опери, сповнених живих почуттів, що розкриваються у його спілкуванні з Лю та батьком. У контексті основних інтонаційних сфер опери – екзотичної китайської (з використанням дисонуючих гармоній, пентатоніки, ряду автентичних китайських тем) та лірико-драматичної (наповненої витонченим пуччінівським мелодизмом), партія Калафа належить саме другій сфері хоча у його мелодизм проникають деякі «екзотичні» інтонації Турандот (приміром, тема «питання»). Важливою складовою мелодизму партії Калафа є героїчна рішучість, що знаходить інтонаційне рішення у поєднанні ліричних та закличних інтонацій.

Вокальна партія Калафа представлена двома значимими аріями та цілою низкою сцен-діалогів, наскрізних сцен, участю в різноманітних ансамблях

солістів та солістів і хору. Виділимо ряд сцен, що постають важливими драматургічними вузлами, впливаючи на подальший розвиток подій, та визначимо найбільш вагомі вокальні репліки, що характеризують героя у тій чи іншій сценічній ситуації. Одразу зазначимо, що в опері, насиченій вибуховими пристрастями ненависті, любові, самопожертви, жорстокості, Принц Калаф отримує яскраві музичні характеристики. Його людські якості та емоції – героїчна рішучість, глибока ніжність, здатність до співчуття, різнобарвна палітра кохання (кохання-пристрасть до Турандот, кохання-вдячність і емпатія до Лю, синівське кохання до Тимура).

У першій дії композитор експонує образ Калафа в різних іпостасях. Перші репліки героя сповнені щирого хвилювання та ніжності і пов'язані саме з його батьком, якого він впізнає у старому сліпому вигнанці. Їх зустріч-діалог відбувається в контексті великої хорової сцени – очікування страти чергового принца-претендента на одруження з Турандот, який не зміг відгадати її загадки. Хорова сцена, побудована на китайських мотивах, занурює слухача в екзотичну атмосферу. Захоплення Принца красою Турандот («*La vita padre e qui! Turandot!*» /«Життя батьку тут! Турандот!») сприймається як доленосний вибір, засвідчуючи відвагу та пристрасну рішучість героя. Закличні квартові інтонації вокальних реплік Принца, підкреслені ударом в гонг, не лише демонструють його фанатичну закоханість в Принцесу, але й ознаменують початок їхнього монументального протистояння.

У цій же сцені звучить одна з найліричніших арій опери «*Non piangere, Liù!*» («Не плач, Лю!»), у якій Калаф просить Лю опікати його сліпого батька, оскільки розуміє, що може втратити життя, намагаючись здолати опір Турандот. Арія побудована на ніжних благальних репліках (хвилеподібні терцієві інтонації), що поступово об'єднуються в загальну лінію емоційного зростання і приводять до лірико-драматичної кульмінації. Реалізуючи ідею наскрізного розвитку, композитор плавно переводить фінал арії в ансамбль солістів, який далі вливається в хорову сцену. Драматичний ансамбль об'єднує цілий пласт драматургічних ліній: страждаючі Лю та Тимур, наполегливі

Міністри, кровожерливий натовп та невідступний в своєму бажанні домогтися кохання Принцеси Калаф.

Жага Калафа попри все розтопити серце Турандот стає рушійною силою розвитку основної лінії драматургії опери, адже саме його наполегливість, благородство і рішучість змінять внутрішній світ жорстокої волелюбної Принцеси. Постать Калафа, таким чином, у вокальному й візуальному втіленні постає ключем для розкриття образу Турандот і повинна гідно відповідати масштабу епічної притчі, реалізованої в опері. Грандіозна сцена інтелектуального та вольового двобою головних героїв під час розгадування загадок (друга дія) масштабується завдяки великому хору і потужному оркестру. Висловлені антитези героїв (Турандот: «Gli enigmi sono tre, la morte è una!» /«Є три загадки, але одна смерть!»; Калаф: «No! No! Gli enigmi sono tre, una è la vita» /«Є три загадки, але одне життя!»), які в дуетному виконанні сягають верхнього *c* у теноровій та сопрановій партіях на фоні масивного звучання оркестру, ознаменують початок боротьби. Тема «питання» Турандот (низхідна інтонація зменшеної кварта) звучить тричі, як і відповіді Калафа. Монотонність музичних інтонацій, з паралельним підняттям теситури вокальних партій, створює ефект підвищення рівня емоційної напруги. Перемагаючи Принцесу в інтелектуальному змаганні, Калаф залишається великодушним і відданим справжньому коханню – він хоче домогтися її щирої любові, а не приниження. Знаменита фраза «No, no, Principessa altera! Ti voglio ardente d'amor!» («Ні, ні, горда принцесо! Я хочу, щоб твоє кохання було палким!») має два варіанти мелодичного розгортання. Один включає вихід на *c*², що має звучати надзвичайно насичено саме на слові «ardente» (палке кохання). Таке рішення є продуманим і емоційно обґрунтованим (відомо про увагу композитора до кожної деталі подачі слова в музичному тексті). Наявність іншого варіанту (реалізація цієї фрази у більш низькій теситурі) обумовлюється складністю партії Калафа, що передбачає потужний за силою звуку і тембральним наповненням голос, для якого виконання *c*² в контексті всієї партії може стати надмірною складністю. Таким чином відмова від

варіанту з c^2 зумовлює інші елементи посилення емоційного ефекту цієї вокальної репліки (підкреслення штрихів tenuto, висхідне глісандо в кінці фрази тощо).

Калаф пропонує Принцесі власне питання: якщо до ранку Турандот дізнається його ім'я, він згоден померти. Тема «питання», що тепер звучить у партії Принца (низхідна зменшена кварта: f-cis), переходить в тему кохання Калафа (інтонема терції у висхідному і низхідному русі з прихованою низхідною квартою, підкресленою пунктирним ритмом). У цій мелодії блискуче об'єдналися важливі інтонаційні чинники образу Калафа: лірична м'якість мелодичної хвилі в рамках наспівного інтервалу терції та рішуча енергія квартової інтонації «...Лейтмотив кохання Калафа – вершина мелодичного натхнення Пуччіні, “момент композиторської істини”, тема, яка є лірично-знаковою для всієї його творчості... Вона увібрала абсолютно всі ознаки вокального аріозного мелосу Пуччіні: значний теситурний обсяг, широке мелодичне дихання, що створює відчуття душевного злету, типово італійську “рафаелівську” пластику поступінного підйому, натхненні секвенційні злети» [32, с. 122–123]. Тема кохання Калафа стає однією з ключових в опері, проявляючись є найбільш значимих драматургічних моментах: виклик-загадка для Турандот, завершення другої дії, арія Калафа «Nessun dorma» та фінальна сцена.

Третя дія починається з реплік хору. Вісники Турандот проголошують указ Принцеси: ніхто не має права спати, поки не відкриється ім'я Невідомого принца. Інтонації хорових реплік («Nessun dorma!» / Ніхто не може спати!) стають основою арії Калафа – однієї з кращих сторінок пуччінівського письма. Тема кохання набуває тут розвитку, збагачуючись різноманіттям емоційних відтінків, включаючи гордість за перемогу під час випробування загадками і віру в тріумф кохання. Повторюючи заклик вісників, Калаф перетворює його на оду своїй майбутній перемозі, у якій любов здолає ненависть, а світанок перемаже ніч. Дві частини арії (друга – з ознаками репризності) урізноманітнені репліками хору і водночас об'єднані загальним рухом до

кульмінації (в кінці арії партія тенора піднімається до h^1). Насиченість звучання (включно з оркестром), змістовне наповнення арії передбачають унікальне поєднання ліричної та героїчної іпостасей персонажа, які вокаліст повинен реалізувати, максимально використовуючи тембральні можливості голосу та власний емоційний потенціал. Арія «Nessun dorma» сприймається як одна з головних кульмінаційних вершин опери – «вольової перемоги» Калафа, що стане основою його реальної перемоги.

Незважаючи на тріумфальне звучання знаменитої арії, в третій дії опери відбуваються трагічна подія – загибель Лю, яка відмовляється назвати ім'я Невідомого принца. Ця сцена надзвичайно насичена емоційними модуляціями стану героя, що змінюються від трагічного оплакування Лю («*Tu sei morta, o mia piccola Liù!*» /Ти мертва, моя маленька Лю!) до жорстких обвинувачень Принцеси («*Guarda, crudele, quel purissimo sangue che fu sparso per te!*» /Подивися, жорстока, на ту чисту кров, що через тебе пролилася!) і палкого рішення поцілувати Турандот, щоб розбудити її серце. Смерть Лю демонструє Принцесі силу справжнього кохання, а поцілунок Калафа розкриває в ній жіночу чутливість. Остаточну перемогу Калаф здобуває, назвавши Турандот своє ім'я та ламаючи страх Принцеси перед коханням. «*Il mio nome e la vita insieme ti dono. Io so Calaf, figlio di Timur*» (Моє ім'я і життя разом я віддаю тобі! Я Калаф, син Тимура!) – ця вокальна репліка, побудована на активних висхідних квартових інтонаціях, підкреслює рішучість героя. Написана переважно у верхній теноровій теситурі, вона поступово піднімається до b^1 . Композитор застосовує високу теситуру, використовуючи тембральні властивості тенора передавати героїчні поривання, чоловічу енергію та силу. Калаф впевнений, що після поцілунку Принцеса не зможе віддати наказ про його страту – вона вже закохалася в нього, а його смілива віра в силу любові лише підсилить її почуття. Завершення опери переможною темою кохання (tutti хору і оркестру) визначає емоційну домінанту опери¹.

¹ Ці сторінки були дописані вже після смерті автора.

Партія Калафа – одна із найскладніших у пуччінівському теноровому репертуарі. Поєднання масштабу опери з найвищим щаблем емоційної напруги ставить перед виконавцем високу планку професійної майстерності¹. Природні можливості голосу, його динамічні градації мають корелюватися зі збільшеним складом оркестру², що відповідає епічному жанру опери й передає певні східні ефекти. Партія Турандот, написана для драматичного сопрано, має надзвичайно широкий звуковисотний діапазон застосування, а її палка ненависть та жорстока рішучість (у більшій частині опери) передбачає відповідні тембральні фарби і динамічну силу звуку. Калаф, спочатку будучи її ментальним і емоційним антагоністом, здатним завоювати кохання Принцеси, повинен мати відповідний емоційно-психологічний і вокально-звуковий потенціал. З урахуванням описаних професійних завдань, ця партія призначена для *драматичного тенора* або *tenore spinto* з великим професійним досвідом, здатного знайти технічні вокальні резерви для втілення завдань щодо сили звуку та його тембральної наповненості.

Говорячи про амплуа тенорових героїв у Дж. Пуччіні, неможливо оминати увагою постаті трьох Міністрів (з місією «ролей-масок» клоунів та мудреців) у опері «Турандот». Дещо гротескні образи озвучені двома тенорами (Панг і Понг) та баритоном (Пінг). Їхні ролі реалізовані переважно в ансамблевому звучанні, але партії згаданих персонажів драматургічно значимі і складні у вокально-технічному плані. Широкий вокальний діапазон, у якому активно використовується нижній регістр та зона перехідних нот, насичений стрибкоподібним мелодичним рухом, активною ритмічною перемінністю та динамічними змінами. Партія Понга написана у дещо вищій теситурі, ніж партія Панга (хоча в цілому вони мають схожий діапазон). Масштабні ансамблі (тріо), дуалістична драматургічна роль (дієві персонажі

¹ О. Корчова наводить слова Дж. Пуччіні з його листів: «Та хто буде співати цю оперу? Потрібна виключна співачка і тенор неабиякий... В минулі часи разом з оперою народжувались і артисти. Так буде й надалі» [32, с. 114].

² Шість труб, чотири тромбони, саксофон; розширена секція ударних: ксилофон, дзвіночки, там-там, карильйон та гонг, задіяний на сцені у музично-драматичному плані.

та коментатори подій) роблять партії цих героїв важливою ланкою драматургії опери, далекою від значення другорядних персонажів.

Ці партії мають виконувати співаки, які добре володіють фразувальною гнучкістю, технікою виконання штрихів на всьому діапазоні голосу та філігранно працюють у вокальному ансамблі. За типом голосу тенорові партії Міністрів можуть звучати в амплуа *характерного тенора* або *tenore spinto* зі звучним середнім і нижнім регістром голосу.

Висновки до Розділу 2

У другому розділі здійснено аналітичне осмислення процесу формування та художнього наповнення тенорових амплуа в контексті історії опери та творчості Дж. Пуччіні. Відзначено, що процес кристалізації вокальних та художньо-образних амплуа в оперному жанрі природно відбувався в контексті музично-театрального синтезу: емоційно-сміслові наповнення сценічного образу знаходили відповідність у тембровій специфіці голосу виконавця. Узагальнення історичного досвіду розвитку оперних амплуа (зокрема, на основі класифікаційної системи *Fach* та традицій романтичної опери) виявило еволюційні зрушення у підході до тенорового голосу як виконавського ресурсу та носія художнього образу.

Від початку тенорове амплуа найчастіше уособлювало образ молодого героя-коханця. Так були закладені підвалини певних тембрально-образних кліше, які згодом набули індивідуалізованих ознак, розширюючи уяву про виражальні можливості тенорового тембру щодо втілення різнохарактерних сценічних персонажів. У межах романтичної традиції XIX століття (особливо опери-драми) виникла тенденція до ускладнення цього типажу – посилення психологічної глибини, конфліктності образу, що зумовило затребуваність співаків-акторів, вимоги до яких не обмежувалися вокальною виразністю.

Оперна творчість Пуччіні постає як один із етапів подальшого переосмислення тенорового амплуа. Більшість пуччінівських персонажів проходить внутрішню трансформацію: від пристрасті до каяття, від

байдужості до прозріння, від слабкості до жертовності. Амплуа тенора постає у цьому контексті як виклик виконавцю, від якого вимагається не лише темброва пластичність та технічна досконалість, але й здатність до створення переконливого сценічного образу.

Визначено, що оптимальним типом голосу для провідних тенорових партій в операх Пуччіні є *лірико-драматичний тенор (tenor-spinto)*, який поєднує м'якість і кантиленність звучання з можливістю передати драматичне напруження, втілити потужні кульмінації, демонструє теситурну мобільність та здатність до гнучкого фразування широких за діапазоном вокальних фраз. За своїми тембровими й технічними характеристиками *tenor-spinto* найповніше відповідає художнім вимогам пуччінівських партій, відзначених широкою емоційною палітрою, яка включає і моменти глибокої ліричності, і драматичні кульмінації. Актуалізовано поняття *темброобраз* – одне із ключових в музичному театрі Пуччіні з точки зору семантичного навантаження персонажа, вокальної стилістики, окреслення поля виконавської інтерпретації.

Огляд тенорових амплуа в операх композитора дозволив визначити дві взаємопов'язані тенденції: з одного боку, йдеться про спадкоємність оперної традиції (образ героя-коханця, ідея фатального кохання, мотив жертовності), з іншого – спостерігається індивідуалізація кожного персонажа, розширення спектру темброво-виражальних засобів. Панорама тенорових образних типажів у творах Дж. Пуччіні засвідчує наявність оперних партій, які доречно реалізувати у більш легкому тембральному звучанні (Рудольф у «Богемі», Рінуччо у «Джанні Скіккі») або у більш драматичному: партії Рамереса у «Дівчині із Заходу», Каварадоссі в опері «Тоска», Калафа у «Турандот» вимагають тембрової сили, драматичної насиченості, здатності до інтенсивного динамічного розвитку вокальної лінії. Водночас драматургія образу кожного персонажа передбачає його еволюцію, спонукає до різноманіття тембральних фарб та широкого діапазону пошуків власної виконавської інтерпретації.

РОЗДІЛ 3

АРІЇ ДЛЯ ТЕНОРА В ОПЕРАХ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ: СИСТЕМАТИЗАЦІЯ, ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ, ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

3.1. Арії для тенора в операх Джакомо Пуччіні: досвід систематизації

Реалізуючи ідею поєднання яскравої інтонаційної індивідуалізації образу героя в сольних епізодах (аріозо, арії, аріозні фрагменти) з наскрізним розвитком драматургії, Дж. Пуччіні знаходить неповторну «мелодичну мову» та збагачує традиційні форми арій новими драматургічними підходами. Якщо в перших операх композитора переважає більш традиційне розділення структури арії на речитативну й аріозну частини, то починаючи з «Манон Леско», формується унікальний стиль мелодизму, в якому тісно переплетені речитативність та аріозне інтонаційне зерно. Їх взаємопроникнення, взаємодоповнення індивідуальні для кожної арії, хоча «емоційний виплиск», як правило, тяжіє до мелодизованого втілення, тоді як момент «відвертої розмови» майстерно реалізується в інтонаціях, що виростають з мовної експресії. Змістовно-емоційне наповнення арії диктує її структурні особливості, музично-виражальні засоби та місце в драматургії опери. Двочастинні, тричастинні форми арій Пуччіні продумано розчиняє в ситуативних діалогах, контрапунктах різних площин сценічної дії. Його унікальне «бачення сцени» завжди знаходить оригінальні деталі в драматургії арії, перетворюючи її зі статичного сольного епізоду на живу картину сценічного дійства.

Систематизація пуччінівських тенорових арій потребує відпрацювання певних принципів. На наш погляд, головними мають стати:

- художньо-змістовне наповнення арії та її місце в драматургії опери;
- композиційні особливості арії;

- переважаючий тип засобів вокальної виразності (питома вага речитативного/аріозного компонентів).

За першим критерієм тенорові арії Пуччіні умовно можна поділити на дві великі групи. Це арії-музичні *портрети* героя та арії, що фокусують увагу слухача на *найвищому щаблі душевного піднесення* персонажа (інколи ситуативного, а інколи кульмінаційного для всього твору). Не всі персонажі «змальовуються» в обох групах і мають по дві арії в опері, але це не означає, що образ позбавлений експозиції-портрету або не досягає кульмінаційного розвитку. В ряді випадків той чи інший критерій реалізовано в сценах наскрізного розвитку або в ансамблевих епізодах. Тим не менш, чимало оперних персонажів мають декілька арій, що свідчить про важливість цієї форми як ґрунтового художньо-емоційного драматургічного вузла.

Арії, віднесені нами до групи «музичний портрет», як правило, звучать у першій половині опери. Серед них є драматургічно реалізовані автором у контексті діалогу: це *знайомство-представлення* (арія Рудольфа /«Богема»); *знайомство-розповідь* про важливі для персонажа життєві переконання або враження (перша арія Пінкертон /«Мадам Баттерфляй»/, перша арія Руджеро /«Ластівка»/); *відверте зізнання* (перша арія Діка Джонсона /Рамереса/ з опери «Дівчина з Заходу»). Своєрідним портретом можна вважати також арії, що долучають слухачів до особистих роздумів героя, розкривають його натуру (перша арія Де Гріє /«Манон Леско»/, перша арія Каварадоссі /«Тоска»/, перша арія Калафа /«Турандот»/). Свого роду арією-портретом є й арія Рінуччо /«Джанні Скіккі»/, але це скоріше характеристика молодого покоління (до якого належить Рінуччо) та персонажа опери – Джанні Скіккі.

Означений прийом (арія-портрет паралельно є *репрезентацією іншого героя* до його появи на сцені) композитор застосовує неодноразово. Зокрема, в першій арії Каварадоссі крізь призму кохання героя та його сприйняття героїні починає вимальовуватися образ Тоски. Таким самим чином окреслює образ Баттерфляй невелике виразне аріозо Пінкертон «Amore o grillo, dir non saprei» /Любов чи примха, я не знаю, у якому відображене захоплення героя

молодою японкою через описання її образу¹. Це аріозо стає ніби доповненням до арії-портрету Пінкертона. Якщо арія презентує його як поверхового і дещо цинічного самовпевненого героя, то цей сольний фрагмент демонструє щиру юнацьку закоханість. Отже, можемо констатувати застосований композитором драматургічний прийом, коли *портрет героя розділений на декілька сольних фрагментів*, що розкривають різні риси характеру або демонструють внутрішні протиріччя натури персонажу (що стає одним із чинників розвитку драматургії опери).

Прикладом «подвійного портрету» слугує експозиція образу де Гріє («Манон Леско»). На початку дії, перед знайомством героя з Манон (до першої арії «Donna non vidi mai»), звучить невелике аріозо де Гріє «Tra voi, belle...» (Серед вас прекрасні) з хором, яке теж не часто виконується поза оперною виставою. Саме це веселе і безтурботне аріозо представляє нам молодого сповненого життя юнака, який прагне любові, але ще не зустрів своє кохання. Тому арія де Гріє, у якій він описує своє захоплення Манон, стає ще більш знаковою, оскільки демонструє героя в переломний момент його життя.

Отже, спостерігаємо вкрай гнучке використання композитором принципу портретності в арії. Крім зазначених драматургічних ситуацій, у яких доречність арії-портрету є логічною і послідовною відносно розвитку сюжету, Пуччіні застосовує різноманітні змістовно-образні («портрет у портреті») та драматургічні прийоми (портрет, що складається з кількох різнохарактерних епізодів), які допомагають більш глибоко представити образ героя і окреслити можливі рушійні елементи оперної драми.

Арії, віднесені нами до другої групи (*найвищий щабель душевного піднесення*), звучать у ключові моменти емоційної трансформації образу, виявляючи глибинні пласти особистості героя. На відміну від арій-портретів, які здебільшого виконуються у першій дії, вони представлені зазвичай в середині або у фіналі опери. Виділимо серед них *арії-прозріння* (арія Роберто

¹ Не відносимо це аріозо до переліку арій Пінкертона, оскільки воно не виконується окремо в концертній практиці і є невід'ємною частиною сцени розмови з Шарплесом.

«Torna ai felici di...» /«Віліси»/, арія Едгара «Orgia, chimera dall'occhio vitreo...» /«Едгар»/, друга арія Пінкертон «Addio fiorito asil» /«Мадам Баттерфляй»/), *арії-сповіді* (друга арія Каварадоссі «E lucevan le stelle» /«Тоска»/, друга арія Діка Джонсона «Che La mi creda» /«Дівчина із Заходу»/), *арії емоційного виплеску* – їх можна визначити як знакову психологічну домінанту образу (друга арія принца Калафа «Nessun dorma» /«Турандот»/, третя арія Де Гріє «Ah! non v'avvicinate!» /«Манон Леско»/). В описаному різноманітті емоційних виплесків композитор знаходив індивідуальне рішення для кожного героя, прагнучи показати його психологічно обґрунтовану трансформацію, реалізовану зокрема у продуманій музично-драматургічній концепції.

Арії прозріння тісно пов'язані з важливою для Пуччіні темою каяття (про це йшлося у другому розділі роботи). Означений тип арій, демонструючи трансформоване емоційне наповнення образу героя, стає його художньо-образною домінантою. Зокрема, арії Роберто й Едгара повністю присвячені ідеї трагічного усвідомлення героями власних вчинків, а образ легковажного, самовпевненого Пінкертон в другій арії розкривається через розпач і гірку самооцінку, до якої він приходить в кульмінації арії («ah! son vil...»/ я боягуз).

Арія-сповідь може стати глибоко особистісно-інтимною домінантою образу (остання арія Каварадоссі, де герой розкривається на самоті, очікуючи страти), а може суміщати елемент публічної сповіді-каяття та переосмислення свого життя (остання арія Діка Джонсона). *Арії емоційного виплеску* також характеризуються різною конотацією: позитивною, що демонструє впевненість та енергію (друга арія принца Калафа), та драматичною, яка свідчить про розпач і нестямний біль (відчайдушний «крик душі» у третій арії Де Гріє). Шукаючи правдоподібності життєвих ситуацій та образів персонажів, автор рідко виводив на сцену однозначно негативних героїв (за виключенням Скарпія /«Тоска»/, шерифа Ренца /«Дівчина із Заходу»/ та ряду другорядних персонажів, які не мають глибокої психологічно обґрунтованої мотивації, важливої для опери). Герої Пуччіні складні й багатогранні, і навіть

«виключно позитивні» персонажі можуть несподівано проявитися в моменти слабкості, зневіри або відчаю. Арії «емоційної напруги» фокусують увагу саме на таких моментах.

Класифікуючи тенорові арії в контексті формотворчих особливостей та структурних елементів, відзначимо, що стиль Дж. Пуччіні розвивався шляхом пошуків і зазнавав трансформацій, що позначилось і на цьому аспекті. Арії для тенора в ранніх операх «Віліси» та «Едгар» рельєфно розділяються на речитативну й аріозну частини. Речитатив часто має яскраво мелодизовану інтонаційну природу, але розподіл на традиційні дві частини в цих аріях є очевидним. Арії доволі об'ємні, кожен розділ має чіткі внутрішні структурні елементи, що відповідають базовим законам драматургії (експозиція, розвиток, кульмінація, завершення) і збалансовано вивірену загальну кульмінацію.

Починаючи з «Манон Леско», композитор шукає нові, більш короткі й виразні форми емоційного прояву (це помітно навіть по орієнтовному таймінгу арій). Пуччіні відмовляється від поділу арії на речитативний та аріозний розділи – ці компоненти тісно переплетені в музичній тканині і створюють неповторний стиль пуччінівського мелодизму. В аріях починають домінувати двочастинні або тричастинні побудови з динамізованою репризою і часто навмисно завуальованими гранями розділів. Приміром, *першу арію де Гріє* «Donna non vidi mai simile a questa» (І дія «Манон Леско») визначають як тричастинну, хоча сприймається вона як форма наскрізного розвитку. Для тематизму арії важливим є поєднання двох мелодичних ліній: хвилеподібної (представлена у перших репліках соліста) та «теми Манон» («Manon lescaut mi chiamo»), поява якої відділяє розділи арії і стає основою кульмінаційної вершини. Однак притаманний Пуччіні музично-драматургічний прийом «перетікання» мелодики вокальної партії в оркестрову фактуру, з періодичним її дублюванням та захопленням все більшого діапазону завдяки урізноманітненню новими інтонаційними зворотами, створює постійний ланцюг музичного розвитку і наростання емоційної експресії.

Перша арія Пінкертона «Dovunque al mondo» (І дія «Мадам Баттерфляй») теж написана у тричастинній формі, але має дещо інакшу драматургічну канву. Композитору важливо було підкреслити відсутність справжньої душевної глибини героя, вузькість його думок і водночас легковажне відношення до дійсності. Активні квартові інтонації (основа мелодії у перших тактах арії) повторюються у другому і третьому розділах, але цей елемент «куплетної репризності» майстерно доповнюється і «розмивається» репліками Шарплеса та короткими речитативними відповідями Пінкертона. Арія ніби прихована у діалозі, хоча має всі ознаки тричастинності з динамізованою репризою. Знаменита *арія Калафа* (остання дія «Турандот») має чітку двочастинну репризну форму. Повторюваність музичного матеріалу збагачена виразовими можливостями хору та яскравою динамізацією останнього періоду арії.

Узагальнюючи окреслені спостереження, відзначимо характерну для композитора структурну чіткість арій, майстерне поєднання різних видів репризності (на рівні окремих тематичних елементів, на рівні розділів форми) з прийомами наскрізного розвитку. Такий метод забезпечує фактор яскравої музичної впізнаваності арій, їх виокремлення із загального музичного потоку, і водночас дозволяє інтегрувати сольні епізоди в загальну течію музичного розвитку.

Звертаючись до критерію *переважаючого типу засобів вокальної виразності*, доцільно порівняти питому вагу речитативного та аріозного компонентів (хоча композитор навмисно нівелював грані між ними). Речитативи у Пуччіні пронизані яскравими наспівними інтонаціями, а мелодії мають виразну ритмічну характеристику. Це підкреслює певні мовні звороти або створює відчуття імпровізаційного розгортання музичних висловлювань мовної природи. Разом з тим, можемо виокремити:

- арії, розділені на речитативну й аріозну частину;
- арії, у яких компоненти нерозривно переплетені;
- арії, що мають переважно речитативний характер мелодизму;

- арії з переважаючою мелодично-аріозною основою.

До першої групи відносимо вже згадані вище арії Роберто, Едгара, другу арію Каварадоссі; до другої групи – арію Рудольфа, арії Діка Джонсона /Рамереса/. Зразками арій переважно речитативного типу можуть слугувати арія Рінуччо («Джанні Скіккі») або арія Луїджі («Плащ»). Зазвичай арії з переважанням мелодичної вокальної лінії більш короткі й фіксують увагу на певному емоційному виписку або важливій емоційній домінанті (друга арія Пінкертона, третя арія де Гріє, друга арія Калафа). Фактор «переважаючого типу засобів вокальної виразності» є вкрай індивідуалізованим для кожної арії.

У загальному контексті відзначимо, що з часом композитор все більше тяжів до речитативної виразності вокальної лінії, перенаправляючи яскраві мелодичні інтонації в оркестрові партії. Для прикладу, у його першій опері «Вілліси» арія Роберто має чіткий поділ на речитативну («Ecco la casa») та аріозну («Torna ai felici dì») частини, питому вагу мелодичних інтонацій саме у вокальній складовій. В оркестровій фактурі фіксуються притаманні Пуччіні прийоми: дублювання вокальної мелодії в інструментальному викладі, імітаційні переклички між голосом та інструментами оркестру, інтонаційні розгалуження основної мелодичної лінії в оркестрових партіях, – однак в цілому супроводжуюча функція оркестру залишається вагомою складовою інструментального пласту.

В опері «Манон Леско» (більшість дослідників вважають, що саме у ній сформувався індивідуальний почерк автора) відзначаємо різноманітне застосування виразності речитативних і мелодизованих інтоном. Зокрема, у третій арії де Гріє («Ah! non v'avvicinate»), яку ми відносимо до арій з яскравою мелодичною складовою, композитор переводить в зоні кульмінації основну тему в драматичне звучання оркестру *tutti*, на фоні якого соліст виконує підкреслено речитативні фрази. Такий прийом дозволяє співаку застосувати фарби голосу, які були б недоречними при виконанні мелодичної лінії, і таким чином підкреслити нові елементи вокальної експресії. Після кульмінаційного проведення основної теми арії в оркестрі поява мелодизованої вокальної

каденції, що охоплює півтори октави діапазону, створює надзвичайно сильне емоційне враження і дає можливість виконавцю застосувати максимум виразових можливостей голосу.

Особливе місце у творчості Пуччіні посідає друга арія Каварадоссі «E lucevan le stelle» («Тоска»), яка за формальними ознаками розділяється на речитативну й аріозну частини. Композиторське рішення нібито традиційної структури є глибоко індивідуальним. Партія соліста в першій частині арії має практично ритмізовану мовну природу, головний музичний образ формується в оркестрі, де звучить блискуча за мелодійними якостями та емоційним наповненням скорботна і патетична тема. Вона сприймається як мелодія душі героя, яку він тільки готується озвучити вголос, тобто сам речитатив стає елементом звукової тканини, у якій вже задана висока планка мелодизму. У другій частині арії тема звучить у вокальній партії і дублюється в оркестрі (за формою це період із двох речень повторної динамізованої структури, з розширенням другого речення). Завдяки глибині музичної думки, емоційному напруженню і видатній красі мелодичної лінії, що охоплює плавною хвилею великий діапазон, арія виглядає надзвичайно об'ємною і значимою. Мінлива ритмічна організація мелодії створює відчуття імпровізаційності (додатково «ініційованої» авторськими ремарками щодо темпових відхилень), щемливого виплеску емоцій, які неможливо приховати. Мелодія соліста дублюється і ущільнюється оркестровими голосами в різних регістрах, що робить її ще більш об'ємною й емоційно насиченою¹. Вірогідно, композитор вважав таке музично-драматургічне рішення вдалим для реалізації вищого щабля душевної напруги і визначної значимості доленосних хвилин у житті героя.

Арію Рінуччо («Джанні Скіккі»), з яскраво підкресленою емоцією розповідної наснаги, можна віднести до типу, групи «речитативних» арій. Її

¹ Аналогічний прийом насиченого акордового дублювання вокальної мелодії оркестром композитор використав у другій арії Діка Джонсона, яку герой виконує, так само очікуючи страти, як і Каварадоссі, та у другій арії Калафа.

мелодія ґрунтується на суміщенні закличних квартових інтонацій з поступеним рухом. Переважання у вокальній партії пунктирного ритму насичує арію речитативною експресією, притаманною збудженому мовленню. Оркестр, періодично дублюючи інтонаційний вектор мелодії у «спокійних» ритмічних угрупованнях, звучить більш «наспівно» порівняно з вокальною партією. Найбільш яскрава мелодична лінія з'являється у невеликому оркестровому епізоді – це умовна «тема любові» (у Рінуччо до рідної Флоренції)¹. Загалом використання оркестрової фактури (крім окремих епізодів, де відмічається розшарування фактури на мелодичну основу та акомпануючий фон) досить мінімалістичне: найчастіше застосовується гармонічна фактура, що об'єднує оркестр у щільну акордову вертикаль. Такий прийом зосереджує увагу на вокальній лінії та виразності музичного фразування літературного тексту арії, що є доволі об'ємним і змістовно наповненим.

Аналогічна лаконічність оркестрової фактури наявна і в арії Луїджі («Плац», перша частина Триптиху) – теж з переважно речитативним характером вокальної партії, яку оркестр здебільшого підтримує акордовими комплексами помірної пульсації. Лише у середньому розділі арії присутня розлога оркестрова фактура, що суміщує мелодичну лінію й арпеджовані фігурації.

Зазначений підхід яскраво контрастує з використанням насиченої оркестрової партії в арії Роберто («Вілліси»), де акомпануюча функція оркестру доповнена різноманітними фактурними рішеннями на основі дублювання вокальної мелодії, та з принципами оркестровки арій Каварадоссі, Діка Джонсона та Калафа, у яких «щільний сплав» вокальної мелодії та оркестрової партії створюють особливо знакову емоційну експресію. У речитативних аріях композитора рельєфно підкреслюється виразність вокальної інтонації, сповненої мовленнєвої патетики та деталей виразного

¹ На тій самій темі побудована знаменита арія Лауретти з цієї опери.

фразування. Як правило, такі арії мають значиму літературну складову, що має важливий сенс для драматургії твору. Згадана арія Рінуччо декларує важливі цінності, що протиставляються «застарілому світу» жадібних родичів Донато. Арія Луїджі розкриває психологічно-емоційні підвалини світосприйняття людей «нижнього» соціального прошарку суспільства, який композитор дбайливо і детально описав у опері «Плащ».

Огляд переважаючого типу засобів вокальної виразності (питомої ваги речитативного/аріозного компонентів) демонструє широкий спектр авторських рішень щодо поєднання речитативного та аріозного начал і підтверджує вектор більшого занурення у сплав мелодично-речитативних комплексів у пізніх операх композитора. Видатні тенорові арії з унікальними мелодичними рішеннями належать як більш ранньому періоду творчості автора (перша, третя арії де Гріє), періоду розквіту (арія Рудольфа, друга арія Каварадоссі), так і пізньому періоду (друга арія Калафа), що свідчить про невичерпний дар Пуччіні як композитора-мелодиста. Разом з тим митець завжди був відкритий до пошуків нових елементів вокальної виразності, які розкрили нові грані речитативної, розповідної та патетичної вокальної експресії в операх пізнього періоду творчості композитора.

Пуччіні легко і природно поєднує підкреслено речитативні репліки (ритмічно організовані фрази на одній ноті) з мелодичними лініями широкого дихання, досягаючи у вокальній партії ефекту спонтанної розмовної легкості (розповідної барвистості) й емоційної піднесеності. Оркестрова фактура у його аріях відіграє важливу роль, виходячи далеко за межі акомпануючої функції: розширення пласта вокальної експресії в інструментальних тембрах, різні види імітаційних проведення та підголоскових відгалужень, сонористичні ефекти, різні види оркестрових педалей — далеко не повний перелік характерних прийомів організації оркестрової фактури в аріях. Композитор завжди відштовхувався від музично-драматургічної ідеї, тому оркестр і людський голос у його партитурах створювали єдиний комплекс звучання,

у якому на перше місце піднімався «звукообраз», глибоко продуманий і майстерно реалізований в авторській концепції.

3.2. Арія як складова драматургії образу

Значення арії в контексті драматургії опери та розвитку образів головних персонажів важко переоцінити. Навіть Ріхард Вагнер, прагнучи не використовувати закінчені оперні форми та мислячи масштабами великих оперних сцен, не зміг повністю відмовитися від арій. Часом вони мали розімкнену форму, вплітаючись в загальну канву драматургії, але виконували важливу роль характеристики героя (думки, емоції, ідеї, почуття в момент прийняття ключових для власної долі рішень тощо).

Дж. Пуччіні, по-своєму реалізуючи ідею наскрізної драматургії, знаходив власні методи збереження арії як надважливого елементу індивідуалізації героя в потоці подій: вдумливо працював над лібрето (роль мізансцен), пошуком музично-драматургічних засобів подолання статичності.

Окреслимо прийоми, які дозволяли композитору «вплести» арії у загальний рух розвитку сюжету опери, не порушуючи процесуальної динамічності сценічної дії, на конкретних прикладах.

Перша арія Каварадоссі «Recondita armonia» («Тоска») звучить на тлі речитативних фраз ризничого, обуреного схожістю рис простої прихожанки церкви з ликом Мадонни. Його «побутова» вокальна мова відтіняє піднесену лірику арії Каварадоссі, додаючи сцені емоційної панорамності. Знаменита арія Калафа «Nessun Dorma» («Турандот») починається як відгук на репліки хору і продовжується в контексті драматургічного протиборства. Друга арія Діка Джонсона «Ch'ella mi creda» («Дівчина із Заходу») вписана у драматургію великої сцени (головні герої і хор як уособлення «групового портрету» спільноти золотошукачів). Її початок і завершення обрамлені репліками-відгуками шерифа Ренса (антагоніст головного героя) й активними діями персонажів на сцені – завдяки музично-драматургічним і сценічним засобам

сольний вислів Джонсона виглядає як свого роду стоп-кадр у вкрай драматичній, бурхливій сцені суду Лінча.

Прикладом арії-діалогу може слугувати перша арія Пінкертонна «Dovunque al mondo» («Мадам Батерфляй»), «прихована» у розмові героя з консулом Шарплесом. Її також можна вважати арією-портретом, але по суті це частина сцени-дуету. Тон розмови підкреслюють речитативні «побутово-гостинні» інтонації Пінкертонна (які нібито переривають основну думку героя) та репліки Шарплеса між основними вокальними фразами. Використаний драматургічний прийом допомагає зберегти наскрізний розвиток сцени і водночас підкреслює легковажне відношення Пінкертонна до теми розмови.

Акцентуючи роль арії в контексті *драматургії образу персонажа*, підкреслимо різноманітність підходів Пуччіні до визначення ключових моментів розкриття образу. В ряді випадків (Рудольф /«Богема»/, Руджеро /«Ластівка»/, де Гріє /«Манон Леско»/, Калаф /«Турандот»/) арії розкривають внутрішній світ героя, різнобічно демонструють його натуру, поглиблюють розуміння характеру, водночас будучи продовженням музичних характеристик, що склалися у попередніх сценах опери.

Інший підхід демонструють арії, які виявляють глибинні рухи душі або приховані важелі дій персонажа (друга арія Каварадоссі /«Тоска»/, перша арія Діка Джонсона /«Дівчина із Заходу»/, арія Луїджі /«Плащ»/). Художник Каварадоссі в ряді сцен постає яскравою особистістю: активним (розмова з Анжелотті), здатним до супротиву (розмова зі Скарпіа) та героїчного вчинку (сцена тортур, сольний епізод «L'alba vindice appar», де з'являється зоря-месниця). Але в аріях герой розкривається як поетична, глибоко закохана натура. Перша арія знайомить з митцем, «заточеним» на бачення прекрасного і у витворі мистецтва, і в оточуючому середовищі, і в коханій жінці. Друга арія Каварадоссі занурює в глибини душі людини, яка очікує на страту. Той факт, що перед смертю герой думає не про жагу помсти катам, не про долю молодій римської республіки, за яку він вболівав, а лише про свою кохану і жагу

життя¹, робить його загибель ще більш трагічною. Ми ніби зазираємо у глибини душі сильної особистості у хвилини відчаю. Таким чином, арія відтіняє образ героя, який він демонструє публічно, і виявляє багатомірність його особистості.

Певну аналогію можна провести з постаттю Діка Джонсона (Рамереса). Ватажок банди грабіжників у оточуючому середовищі «грає роль» респектабельного джентльмена: «При першій появі він скромний і безсумнівно, останній чоловік, про якого можна було б запідозрити, що він поза законом» [92, с. 401]. Водночас це глибоко страждаюча людина, яка дійсно виявилася поза законом на рідній землі, захопленій іноземцями. В арії він розкриває коханій жінці не лише своє справжнє ім'я, але й думки, які приховує від оточуючих («Я Рамеррез. Я народився бродягою: мене звали злодієм, відколи я прийшов у світ»). Арія стає важливою драматургічною крапкою, розкриваючи не лише інтригу персони героя, але і його справжню натуру. Зізнання змінює потік подій опери, впливаючи на майбутні дії обох головних персонажів.

Арію, що презентує героя в іншому ключі порівняно з основною сюжетною лінією, композитор використав і в операх «Джанні Скіккі» та «Плащ». Молодий закоханий Рінуччо («Джанні Скіккі») прославляє красу рідної Флоренції та прийдешнє покоління кмітливих і відкритих новому сучасному світу людей. Його арія стає не так характеристикою самого персонажа, як важливим елементом розвитку драматургічної лінії, що відтіняє гротескний колорит опери емоцією щирої любові до Батьківщини, віри в кращі риси людської натури. Вантажник Луїджі («Плащ») постає як людина, яка осмислює складність життя, підіймає складні соціальні питання, що виринається протестною експресією через емоційну напругу. Арія Рінуччо стає частиною складного жанрово-стильового комплексу опери, арія Луїджі занурює у складну психологічну атмосферу героїв опери, на тлі якої особиста

¹ «Зіткнувшись з перспективою смерті, – констатує Д. Мартіно, – його смуток є цілком еротичним та інтимним» [98, с. 32].

трагедія кожного виглядає більш об'ємно і психологічно обґрунтовано. Таким чином, у контексті драматургії образу арії стають не лише центральною характеристикою героя, підкреслюють його емоційні трансформації, але можуть слугувати пружиною драматургічного розвитку, визначати кульмінацію важливої сцени тощо.

У процесі створення цілісного образу персонажа надзвичайно важливим видається індивідуальний підхід до його трактування виконавцем оперної партії (при цьому безперечно вагома увага приділяється аріям, зміст та драматургічна значимість яких впливають на інтерпретацію образу в цілому).

З метою більш предметного висвітлення впливу виконавської концепції на інтерпретацію образу персонажа вважаємо доречним зупинитися на партії Рудольфа з опери «Богема» Дж. Пуччіні, що належить до періоду формування «базової драматургічної концепції композитора» [14, с. 14].

Деякі дослідники порівнюють образ Рудольфа – юнака, сповненого романтичного піднесення, – зі своєрідним оперним «автопортретом в юності» самого Пуччіні. Характер героя композитор розкриває у сольних та дуетних епізодах, у низці ансамблевих сцен наскрізного розвитку. Саме у «веселих діалогах» формуються елементи «інтонаційного портрету» Рудольфа, що буде змінюватися разом з його емоційним станом, створюючи «опорний для інтерпретування фактор, який ми називаємо “музичною подією”» [47, с. 128]. Для тематизму Рудольфа Пуччіні обрав мелодії широкого дихання з хвилеподібною лінією фразування. Мелодичні звороти охоплюють квартові стрибки, розгорнуті арпеджіо, речитативні елементи на одній ноті в різноманітних ритмічних групах, що у взаємодії створює гнучку, експресивну, емоційно багату музичну «мову» героя. Івен Чжан зазначає: «Рудольф стає посередником між світом богеми та ліричним світом Мімі, що виражається у “змішаному” вокально-інструментальному характері його основного лейтмотиву» [81, с. 83]. Характерний тематизм супроводжує героя в усіх важливих драматургічних колізіях, тож виконавцю надзвичайно важливо це

відчути й усвідомити, аби яскравіше виявити риси персонажа та моменти його душевної трансформації.

Розглянемо варіанти інтерпретації образу Рудольфа трьома видатними співаками – Лучано Паваротті (Luciano Pavarotti)¹, Джанні Раймонді (Gianni Raimondi)² та Роберто Аланьї (Roberto Alagna)³, – виділивши в партії героя низку визначальних «музичних подій».

Знайомство з Рудольфом відбувається у першій дії, в контексті його діалогу з Марселем. Вокальні репліки Рудольфа (низка фраз широкого вокального дихання, з виразною гнучкою мелодикою, які за умов більш завершеної форми можна було вважати невеликим аріозо) характеризують його як веселого, енергійного, емоційного юнака. Водночас значущість цього епізоду як «інтонаційного портрету» героя вкрай вагома, тож виконавцю важливо продумати найдрібніші деталі вокальної інтерпретації образу.

Лучано Паваротті одразу підкреслює ліричність як домінантну властивість характеру персонажа. У його виконанні лейтінтонації звучать максимально об'єднано, завдяки прекрасному *legato* та тембральній єдності голосу на всьому діапазоні. Навіть кульмінацію епізоду (фраза «un gran signor») співак не виділяє традиційною (не виписаною) ферматою. Він чітко озвучує авторський текст, насичуючи його наскрізним рухом завдяки розподілу дихання та бездоганному динамічному балансу всіх регістрів голосу. Винятком є хіба що легке загострення тріольного ритмічного малюнка через дещо подовжену чверть і більш рухливу вісімку. У трактуванні Паваротті Рудольф постає зануреним у власні думки, не поспішає вступити в активний діалог. Звісно, маємо враховувати концепцію режисера та

¹ Dal Teatro Regiodi Torino, 1996; Direttore Daniel Oren (Opera Lovers, 2020):

https://youtu.be/H_1OtRt0_ho?si=nFWWFP9gYIAEcNlG

² Orchestra and Chorus of Teatro Alla Scala, 1965, Conductor Herbert von Karajan (Giacomo James, 2023):

https://youtu.be/SgSdozWF_B8?si=377vw3pZfoYJHlah

³ Orchestre National de France Choeurs des Operas de Nice de Toulon, 2005; Conductor Giordano Bellincampi (MrEsceha, 2012): <https://youtu.be/aOXKuTcEYkU?si=YiG6Nr5xqmbDRan3>

диригента, яку реалізовує виконавець, але й тембральне наповнення, і принцип розгортання фразування, безумовно, є виключно співацькою інтерпретацією.

Роберто Аланья, навпаки, виявляє яскравий емоційний складник образу. Співак помітно виділяє вершини фраз, дещо підштовхуючи верхні ноти, і робить значну фермату, підкреслюючи місцеву кульмінацію («un gran signor»). Динаміка фрази доволі активна й емоційно наповнена. Рудольф одразу має показово роздратований вигляд, але активно підтримує жартівливу розмову з другом, щоб відволіктися від холоду в кімнаті.

Джанні Раймонді урізноманітнює образ, чітко розділяючи першу довгу фразу «nei cieli bigi guardo fumar...» / «в сірому небі я спостерігаю...» та наступні вокальні репліки. Початкову фразу він співає дуже м'яким тембром, підкреслено *legato*, що створює враження поетичної замріяності героя. У наступних репліках співак переключається на роздратований тон, вирізняє акценти верхніх нот і невелику, але помітну фермату на кульмінації. Марсель заспокоює друга, і Рудольф з легкістю змінює настрій на жартівливий. Вже у першому епізоді виконавці закладають певну концепцію персонажа (забігаючи вперед, зауважимо, що кожен буде розвивати закладену ідею).

Отже, для Л. Паваротті Рудольф – насамперед людина, сповнена глибокого ліризму, дещо заглиблена у свій внутрішній світ. Р. Аланья трактує героя як запального юнака, сповненого життєвої енергії. Дж. Раймонді підкреслює емоційні перепади настрою Рудольфа, його тонку душевну організацію. Для кожного із співаків характерні довге вокальне дихання та гнучкість фразування (що передбачає невимушений перехід від *legato* до виразної мінливої речитативної інтонації) – необхідні складники виявлення стилю пуччінівського мелодизму. Водночас кожен із виконавців демонструє яскравий індивідуальний почерк, що вирізняє його Рудольфа й допомагає надалі розвивати важливі риси образу: натхненний ліризм, загострену пристрасність, мінливу емоційність.

Безумовною кульмінацією першої дії опери є сцена-дует головних героїв, де звучать знамениті арії Мімі («Sì. Mi chiamano Mimì» / «Так. Мене

звати Мімі») та Рудольфа («*Che gelida manina*» / «Яка холодна ручка»). У цій сцені максимально розкривається поетична, лірична складова образу героя.

У другій дії образи Рудольфа й Мімі вплетені в загальну картину свята, але кожен з героїв має низку виразних фраз і важливі вокальні теми в ансамблях. Лірична лінія стає складовою загальної драматургії дії та відтіняє гумористичний характер взаємодії інших героїв.

Третя дія – переломний момент у драматургії твору. Композитор протиставляє дві пари, які вирішили розлучитися. Лірична лінія кохання Рудольфа й Мімі наповнюється драматичними відтінками, а дещо характерна лінія Марселя і Мюзетти відтіняє щемливу ніжність почуттів головних героїв. Виконавцю у цій дії необхідно показати Рудольфа в іншому ключі: його розмова з Марселем охоплює чимало драматургічних поворотів, що розкривають новий внутрішній стан героя. Кожну зі змін характеризує сольне висловлювання (невелике аріозо), що є частиною наскрізної сцени – по суті дуету, який «перетікає» у тріо. Поява Рудольфа означена описаними вище інтонаціями «портрету героя», але звучать вони в більш речитативному варіанті. Герой змінився, і в тематизмі нібито зникає притаманна його партії наспівність і ліричність, що створює нову «музичну подію». Епізод «*Gia un'altra volta credeti morto il mio cor*» / «Вже знову думається, що моє серце мертво» характеризується ланцюгом низхідних фраз у швидкому темпі, що створює відчуття емоційного збудження та відчаю, особливо у порівнянні з ліричними висловлюваннями персонажа у попередніх діях опери. Наступний сольний епізод композитор додатково характеризує ремарками («*con amarezza ironica; con grande ironia; con ironia crescente*» / «з гіркою іронією; з великою іронією; з наростаючою іронією»).

Авторські ремарки суттєво допомагають виконавцю зрозуміти рух драматургічного розвитку та виявляють театральне бачення Пуччіні, що його слід реалізувати в деталях вокальної подачі музичного тексту. Рудольф робить спробу виправдати своє рішення розлучитися з Мімі, звинувачуючи її в легковажності й кокетстві, але Марсель помічає його нещирість і відверто про

це говорить. Отже, виконавцю партії Рудольфа необхідно знайти такі фарби голосу та вияву емоцій, які продемонструють бажання приховати справжні почуття. Пуччіні вводить у цьому епізоді речитативні вокальні фрази – майже скоромовку. Саме відсутність наспівності у вокальній інтонації видає у Рудольфі нещирість емоцій (що підкреслено ремарками). Коли Марсель підштовхує Рудольфа до правдивої відповіді, мелодична лінія партії головного героя повертається нарешті до «рідних інтонацій». Ми знову чуємо фрази довгого дихання з широким діапазоном і хвилеподібною лінією мелодики. Тепер у них переважають низхідні звороти або інтонації «стогону» чи «плачу», які можна визначити як ще одну «музичну подію». Герой у розпачі – його стан підкреслюють речитативні фрази (ефект знервованого пришвидшення темпу мови завдяки загостреному ритмічному малюнку), «підштовхування» певних реплік (тріольний рух із застосуванням вісімок, що переходять у шістнадцяті, пунктирні елементи в затаках). Це один із найбільш драматичних епізодів партії Рудольфа, і виконавцю важливо знайти переконливі тембральні фарби голосу, які продемонструють глибоке страждання героя, підкреслять контраст з його сповненим оптимізмом й безтурботності образом у першій дії.

Л. Паваротті свідомо виокремлює у цій сцені епізоди емоційного зізнання Рудольфа в істинних причинах своїх учинків. Його голос звучить з величезним болем, сумом, з виразною інтонацією плачу. Знамените *legato* співака, рівномірно наповнене на всьому діапазоні, дає змогу висловити напругу почуттів, захованих глибоко в душі. Перші епізоди, у яких Рудольф звинувачує Мімі й говорить, що певно її більше не кохає, співак виконує доволі стримано, ніби підкреслюючи оманливість своїх емоцій. Р. Аланья, продовжуючи обрану лінію еволюції образу, співає всю сцену дуже емоційно. З моменту визнання правди велике роздратування героя, навіть певна злість переростає у відчай. Дж. Раймонді деталізує емоції Рудольфа. У перших фразах він дуже знервований (речитативний епізод з обвинуваченням Мімі), і співак це яскраво обіграє. Зважаючи на авторські ремарки *con ironia*, він навіть моментами спотворює тембр, навмисно «вибілюючи» звук. Інтонації зізнання

у Раймонді звучать із розпачем у голосі, а виразна зміна динаміки підкреслює розгубленість і глибокий душевний біль героя.

Важливою крапкою в драматургії третьої дії постає квартет (дві закохані пари, що мають намір розлучитися). Пуччіні блискуче протиставив ліричний дует Мімі й Рудольфа та жанрову сцену сварки Марселя і Мюзетти (з певними комічними та гротескними елементами – жвавими речитативними скоромовками, вигуками). Звучать нібито два самостійні дуети, з власним розвитком і завершенням, і водночас створений контраст занурює нас в реалії життя, де комічне /трагічне, побутове / й поетичне співіснують. Дует Рудольфа і Мімі спирається на ліричний тематизм, притаманний персонажам. Спочатку герої перехоплюють фрази одне в одного (думка і почуття одного повністю відгукуються у іншого) – для виконавців це непросте завдання тембрального та динамічного балансу. Вокальна фраза, переходячи з одного голосу в інший, має стати єдиною мелодичною лінією, тоді слухач відчує спорідненість емоційного стану героїв. Логічним розвитком дуету є виразні хвилеподібні фрази в октавному унісоні співаків. Саме такі моменти стають кульмінацією першої частини ансамблю, який ще звучить як дует.

У другій частині додається лінія Марселя і Мюзетти. Речитативність їх вокальних реплік, з теситурними перепадами та скоромовками, контрастує з ліричною наспівністю партій Рудольфа і Мімі. У завершенні квартетної частини сцени композитор об'єднує героїв унісонним звучанням, підкреслюючи у такий спосіб спільний вектор драматургії сцени – розставання. Завершує сцену продовження дуету Рудольфа і Мімі, лірична тема якого надзвичайно щемливо звучить після діалогу Марселя і Мюзетти.

Образ Рудольфа збагачується у третій дії новими фарбами. Сповнений муки, розгублений, навіть роздратований юнак зберігає щирість почуттів і ніжну закоханість. Емоційний контраст героїв порівно з попередніми діями стає основною рушійною силою драматургії, адже на сцені не відбувається реальних подій – ми лише дізнаємося про хворобу Мімі й неспроможність Рудольфа забезпечити належне лікування. Рішення розлучитися герої

ухвалюють узгоджено, тобто саме їхній стан і нове сприйняття реальності є тим ключем до глядацької аудиторії, що спонукає співпереживати персонажам. Відтак, ретельна робота над образом, змінами тембрового наповнення голосу, пошук виразної інтонації кожної фрази стає не тільки необхідним складником вокальної майстерності, а й фактором змістовного наповнення драматургії спектаклю.

У заключній *четвертій дії* (драматургічна арка до першої дії) образ Рудольфа не зазнає разючих змін. Але композитор додає новий штрих у характери головних героїв (схильних до жартів, веселих юнаків), вводячи ліричний дует Рудольфа і Марселя, у якому вони ностальгічно згадують своїх коханих. Тематизм дуету скоріше притаманний вокальній партії Рудольфа: м'які хвилеподібні мелодичні лінії, що розширюють діапазон у арпеджованих зворотах, звучать почергово в партіях героїв, а потім об'єднуються у терцієвий паралельний рух. Виділимо невелике соло Марселя в середній частині дуету – епізод, де мелодика дещо змінюється: стає більш речитативною, з'являються пунктири та помітні різкі теситурні перепади.

Композитор продовжує інтонаційно уособлювати образи героїв, хоча тема ліричних спогадів і печалі об'єднує персонажів. Дует допомагає зрозуміти: незважаючи на подальші комічні пустощі, веселі юнаки вже інші – кожен має приховані душевні страждання. Завершальна частина (Мюзетта приводить Мімі, яка помирає) сконцентрована саме на образі головної героїні, хоча й розкриває додатково риси інших персонажів (доброту Мюзетти, самопожертву Коллена, уважність і дбайливість Шонара). Рудольф у цій сцені ніби зливається з образом Мімі, доповнюючи її емоційні спогади репліками, сповненими мелодичної краси, душевного болю та ніжності. У вокальних партіях відчутні елементи тематизму арій та дуету з першої дії – як відлуння щастя, що минуло.

Виконавцю партії Рудольфа необхідно бути тут дуже чуйним партнером, тісно співпрацювати з виконавицею партії Мімі. Завершується опера саме репліками Рудольфа. Композитор використовує дієвий прийом ритмізованої

мови (*senza voce*). Хоча такий елемент не був новацією (згадаємо момент читання Віолеттою листа у «Травіаті» Дж. Верді), продумане його застосування у найбільш трагічному епізоді опери надзвичайно зворушує. Пуччіні навмисно використовує елемент «звичайної» розмовної інтонації, наближаючи глядача до сприйняття подій як «реальних». Останні вокальні репліки Рудольфа, позначені додатковою ремаркою автора *piangendo* (плачучи), звучать особливо пронизливо на тлі трагічної теми в оркестрі, пов'язаної з образом Мімі, і сприймаються як крик відчаю.

Л. Паваротті деталізує в цей момент кожен речитативну фразу, поступово переходячи від інтонації надії та радості (його кохана поруч) до тривоги та відчаю. Р. Аланья «вимовляє» фрази вкрай емоційно, завершуючи «відвертими риданнями», які логічно перетікають у вокальні репліки. Дж. Раймонді виконує речитатив практично на одному диханні, дуже стрімко, що відповідає його концепції бачення бентежної натури Рудольфа: з наростаючим *crescendo*, але відверто у розмовному ключі. Вокальні репліки співак відокремлює від розмовних, вливаючи їх у звучання оркестру.

Запропонований аналіз інтерпретацій партії Рудольфа трьома видатними співаками демонструє значний діапазон можливого бачення образу персонажа, але безумовно не вичерпує його. Лучано Паваротті концентрує увагу на тонкій душевній організації героя, чистій щирій душі Рудольфа, істинному глибокому коханні поета, дещо сором'язливого і замкненого. У його виконанні чимало епізодів звучать у динаміці *piano*, що створює ліричну, інтимну подачу емоцій героя. Навіть ті фрагменти, що їх можна було б яскраво висвітлити, хизуючись власним тембром чи вокальною майстерністю, Паваротті співає підкреслено «просто», уникаючи надмірних фермат та пафосних уповільнень. Бездоганне *legato* і продумане гнучке фразування допомагає співати їх у більш «узагальненому ключі», не втрачаючи тембрального багатства голосу й водночас загострюючи увагу слухача на «знакових деталях». Отже, у виконанні Л. Паваротті саме щирість і ніжність кохання стають домінантою образу Рудольфа.

В інтерпретації Роберто Аланьї образ Рудольфа набуває пристрасних рис, а натура митця – яскравих артистичних проявів. У його баченні Рудольф захоплено ставиться до свого покликання поета, надзвичайно емоційно сприймає кожну подію, палко кохає Мімі. У звучанні голосу переважають яскраві динамічні фарби, тембрально підкреслюються висхідні звороти мелодії, суттєво виділяються виписані фермати та уповільнення. Чимало епізодів звучать значно повільніше порівняно з Паваротті, завдяки чому Аланья загострює увагу на інших деталях образу (розповіді про себе, про свою долю поета). Співак має більш насичений тембр голосу, що відповідає лірико-драматичним характеристикам, завдяки чому ключовими у його виконанні стають емоційна наснага Рудольфа, незгасна жага життя і кохання.

Джанні Раймонді підкреслює в образі героя його багату поетичну уяву, дещо нервову емоційність, щирість почуттів. Така інтерпретація виявляється в очевидному виконавському зіставленні різних типів звуковедення, тембральних фарб (присутні навіть гротескні елементи), рельєфів ритмічних малюнків і темпів. Співак з легкістю переходить від ніжного мелодійного *legato* до речитативних фраз, підкреслено загостреної структури метроритму, уповільнення *quasi improvvisazione*. Домінанта у його інтерпретації образу – передача тонкої поетичної натури Рудольфа, вочевидь вразливої до емоційних вражень і почуттів.

Розглянемо більш детально виконавську інтерпретацію *арії Рудольфа* «*Che gelida manina*» як частини цілісної концепції образу персонажа.

В *арії* тісно переплетені речитативні й аріозні фрази, короткі репліки та мелодичні лінії широкого дихання, запитальні й окличні форми інтонації. Пуччіні майстерно поєднує піднесеність почуттів зі щирою лірикою, навіть деякою буденністю, що «працює» на відчуття «справжності» подій на сцені. Композитор використовує улюблений драматургічний прийом «діалогічності»: перша частина *арії* завершується питанням: чи хоче Мімі почути розповідь Рудольфа про себе («*Vuole?*» / «Хочете?»). Відповідь передбачається виключно сценічна (кивок голови). Ні в оркестрі, ні вокально

вона не озвучена, але Рудольф розпочинає розповідь, і ми розуміємо, якою була відповідь Мімі. Цей прийом суто сценічного діалогу ніби підштовхує героя до більш активної розмови й відвертої розповіді про себе, диктуючи в такий спосіб подальший розвиток арії. Отже, завдання виконавця – обіграти цей момент візуально і вокально, за допомогою тембральних фарб і виразної інтонації. Герой демонструє бажання розпочати бесіду, хвилюється, підбирає слова для початку розмови (завершується розділ згаданим питанням).

Л. Паваротті співає перші фрази дуже тихо і лагідно. Навіть верхні ноти наступної фрази він витримує в тихій динаміці, створюючи атмосферу ніжності, поетичного захоплення дівчиною і деталізуючи відтінки цієї емоції. Р. Аланья озвучує згадані фрази більш пристрасно, продовжуючи лінію розвитку «свого» персонажа. Він не намагається нівелювати динаміку верхніх нот, хоча й співає їх м'яким, вільним звуком. У вокальній інтонації відчувається певна емоційна наполегливість. Дж. Раймонді підкреслює юнацьку поривчастість Рудольфа, дещо загострюючи затактові структури фраз, що додає благальної інтонації: герой схвильовано просить дівчину затриматися.

Кульмінацію першої частини виконавці трактують абсолютно по-різному. Паваротті співає наступний період («*ma per fortuna*») доволі швидко, але вокально й візуально обігрує фразу «*Aspetti signorina*» легкою усмішкою, що є реакцією на переляк Мімі. Співак підкреслює щирю чистоту намірів Рудольфа, адже він не намагається вразити дівчину своїм натиском. Подальший тон його розповіді, як і згадане вище питання («*Vuole?*»), звучить сердечно й особистісно, завдяки переважанню тихої динаміки та м'якому тембру голосу: герой відчуває можливість розкрити заповітні мрії душі. Аланья – навпаки співає весь розділ у досить вільному темпі, яскраво висвітлюючи кульмінацію наповненим тембром. Його Рудольф – на вигляд впевнений у собі, готовий з радістю розповісти про себе дівчині, яка йому сподобалася. Поетичною захопливістю відтінені фрази з описом місячної ночі. Виконавець підкреслює виписані автором *tenuto*, чітко виконуючи штрих і

максимально розкриваючи красу сріблястого тембру свого голосу, але намагається зберігати чітку плинність темпу і єдність форми першої частини арії. Проте нову знайому його герой затримує доволі наполегливо, а фразу «Chi son, e che faccio» / «Хто я, що роблю» Р. Аланья співає натхненно-пристрасно (як і питання, що завершує частину).

Середня частина (*Andante sostenuto*; *Andante lento*) теж починається питанням «Chi son?» / «Хто я?», але герой ставить його самому собі й одразу дає відповідь: «Sono un poeta» / «Я поет». Цей розділ є найбільш речитативним і характеризується короткими, виразними репліками. Виконавці, підкреслюючи речитативну природу фрагмента, підкреслюють насамперед контраст до крайніх частин.

Л. Паваротті яскраво висвітлює запитальні інтонації, а відповіді (щирі, без долі пафосу) інтерпретує як відверту розмову з самим собою. Рудольф повідомляє, що він поет, ніби не намагаючись справити враження на дівчину. Темп у цій частині не зазнає значних змін: переважає плинний, але чіткий рух, дещо сповільнений фразою «l'anima milionaria» / «душа-мільйонер», згідно із виписаним автором *allargando* (однак співак не загострює на ній особливої уваги). Безумовно, ключовою для нього в розкритті образу є наступна кульмінаційна частина.

Р. Аланья співає середню частину арії зовсім інакше: його питання не потребують відповіді, це скоріше маніфест. Рудольф упевнено, емоційно розповідає про сенс свого життя. Темп, запропонований диригентом і співаком, значно повільніший; фрази, визначені ремаркою *Andante lento* у метрі 4/4, виконуються практично на 8, що дає змогу деталізувати кожне слово. Співак виразно виділяє вершини фраз «gran signore» / «великий синьйор», «l'anima ho milionaria» / «душа-мільйонер». У його виконанні цей розділ звучить надзвичайно яскраво і не має проміжного вигляду.

Дж. Раймонді розпочинає середню частину дуже просто, не акцентуючи уваги на запитальних інтонаціях – підкреслює бажання продовжити бесіду й заволодіти увагою дівчини. Найбільш виразно співак подає репліку «e per

castelli in aria» / «і для повітряних замків», загострюючи пунктирний ритм. Тож у його трактуванні підкреслено примхливу уяву поета, його бажання захопити нею співбесідницю.

Третя частина арії визначається особливою експресією розгорнутих мелодичних ліній з яскраво виявленими вершинами фраз. Відчувається підтекст внутрішнього діалогу героїв: Рудольф зустрів споріднену душу, яка сприймає його поетичний погляд на світ, тож сміливо й захоплено розкриває свої почуття. Кульмінація підкреслюється «виходом» тенора на крайню ноту діапазону (до другої октави). І хоча цей мелодичний хід композитором не виписано, він вже став традиційним, його завжди виконують співаки, адже це логічно витікає з розвитку мелодики й емоційного наповнення арії. Крім суто технічних вокальних завдань, ця частина вимагає концентрації на красі звучання голосу, його наповненості та легкості, що характеризує поетичну захопливість юнацьких почуттів, їх світлий і ніжний характер.

Л. Паваротті з підкресленою виразністю озвучує фрази, які описують красу жіночих очей (герой натякає на свою нову знайому), і знов застосовує м'яке піано на фразі «bei sogni miei» / «мої прекрасні мрії». Р. Аланья співає широко і пристрасно: фразу, яку Паваротті вирізняє тихою динамікою, він, навпаки, максимально розширює, виділяє емоційно наповненим звучанням. Дж. Раймонді, на відміну від інших, третю частину деталізує, змінюючи динаміку та підкреслюючи хвилеподібність мелодичних фраз. У фразі «bei sogni miei», яку кожен із співаків по-своєму відзначив, він загострює ритмічний малюнок, виявляючи поривчастість і емоційну екзальтованість персонажа. Звісно, усі виконавці надзвичайно яскраво виконують вихід на верхню ноту арії, але речитатив у коді трактують по-різному. На нашу думку, Пуччіні не дарма завершує арію тихим речитативом, що допомагає уникнути надмірного пафосу і повертає слухача до ліричної щирої бесіди двох молодих людей. У виконанні Паваротті ці фрази звучать дуже лірично й щемливо. Аланья завершує арію натхненно, емоційно наполегливо, підштовхуючи Мімі до відповіді. Раймонді підкреслює речитативну природу коди, що яскраво

контрастує з попереднім розділом, і певною мірою реалізує наскрізну драматургію оперної сцени (увага переводиться на героїню).

Здійснене порівняння презентує обшир можливих інтерпретаційних варіантів арії, безпосередньо пов'язаних із логікою художнього осмислення образу персонажа. Якщо звернутися до концертної діяльності вище згаданих співаків і послухати у їх виконанні арію Рудольфа поза театральною сценою, можна переконатися у збереженні основних художньо-образних інтерпретаційних рішень. Це переконливо доводить значення осмисленої, кропіткої роботи над образом та глибоке осмислення арії як його невід'ємної складової.

Представлені виконавські версії яскраво демонструють широку інтерпретаційну палітру: не відходячи від авторського тексту, кожен із співаків насичує образ власним емоційним зарядом, енергією, тембральними фарбами. Розглянуті варіанти інтерпретації партії Рудольфа надзвичайно глибокі, переконливі і безумовно, витікають з чіткого розуміння виконавцем власних вокальних та фізичних даних, з особистого світосприйняття та типу темпераменту.

Виконавець, який не має можливості зіграти роль на оперній сцені (виконати всю партію), але включає арію з опери Пуччіні до концертного репертуару, повинен враховувати повний спектр образу і розуміти значення арії як у загальній драматургії опери, так і в контексті розвитку образу героя. Театральне бачення Пуччіні ставить навіть перед концертним виконавцем низку завдань, які здатен вдало реалізувати лише співак-актор, готовий зануритися у світ театру не лише завдяки вокальним даним і набутій техніці співу, але й через осмислену роботу над темброобразом та переконливу акторську гру.

3.3. Виконавські моделі інтерпретації тенорових арій

При всій складності вокальних партій в операх Дж. Пуччіні, з точки зору професійних співаків вони вважаються «вокально зручними», що свідчить про

досконале знання композитором природи вокалу та особливостей звуковидобування. Маестро постійно співпрацював зі співаками та диригентами-постановниками своїх опер – це споріднює методи його роботи з творчими принципами багатьох видатних попередників, які достеменно розуміли технічні можливості людського голосу і як правило, писали оперні партії для конкретних співаків.

Робота Пуччіні з Енріко Карузо (перше виконання партії Джонсона у «Дівчині із Заходу»), Джакомо Лаурі-Вольпі (перше виконання партії Калафа в американській прем'єрі «Турандот»), Соломією Крушельницькою (завдяки якій прославилася «Мадам Батерфляй») – яскраві приклади співпраці композитора з видатними співаками свого часу. Не менш важливою була його творча і людська дружба з диригентом Артуро Тосканіні. Завдяки цим та іншим видатним митцям маємо вірцеві зразки виконання творів композитора – записи, що зберігають і його авторське бачення.

Тісна співпраця Дж. Пуччіні з виконавцями стала запорукою ефективного зворотного зв'язку в процесі реалізації авторських задумів, досягнення вдосконаленого співвідношення технічної складності та художньої виразності. Безумовно, «оперний театр» Пуччіні базувався не лише на його унікальному театральному композиторському мисленні, дарі музичного драматурга, але й на глибокому розумінні вокального темброобразу як художнього фактору, одного із ключових елементів музичної драматургії¹.

На рівні виконавського втілення поняття темброобразу включає, з одного боку, створену інтерпретаційну версію оперної партії, з іншого – модель динаміки розвитку образу героя. Співак, який виконує партії художника Каварадоссі («Тоска») та вантажника Луїджі («Плащ»), має шукати різні тембральні фарби та елементи вокальної подачі звуку, щоб означити характерні

¹ У трактуванні Чен Ке «вокальний *тембр-образ* (курсив наш. – Я. К.) ... найвищий інтегративний, системоутворюючий рівень художньої інтерпретації співаком-актором оперної партії, що включає... відтворення філософського змісту і психологічного підтексту, втілених в інтонаційній драматургії, пов'язаній з відповідним персонажем, дії котрого репрезентовані у контексті опери як цілого» [76, с. 87].

риси цих абсолютно різних за соціальним статусом та обставинами життя героїв. Знайдений для персонажа темброобраз, індивідуальне прочитання оперної партії і є виконавською інтерпретацією, свого роду узагальненням особистісних властивостей співака (вокальних, візуально-фізичних, психоемоційних) та його професійної майстерності. Сучасні класифікатори вокальних амплуа спрямовані на систематизацію особистісних властивостей виконавця, але індивідуальні якості співака завжди мають значно ширший і об'ємніший контекст, дозволяючи демонструвати власне, оригінальне *темброобразне рішення* (що і є частиною «живого» театрального мистецтва).

Прикладом створення рухливої моделі темброобразу може слугувати партія кавалера де Гріє в опері «Манон». Перед виконавцем постає завдання продемонструвати образ у драматичному розвитку: від юнака, який мріє про кохання, до глибоко страждаючого чоловіка, здатного на відчайдушні кроки заради коханої. Зміна тембральної палітри й емоційного забарвлення голосу – важливий елемент втілення наскрізної драматургії образу та засіб виявлення психологічних змін, що відбуваються в герої. Етапи модифікації образу-характеру (О. Рощенко), маючи драматургічно визначений вектор, можуть зазнавати деталізації в процесі взаємодії виконавця з диригентом та партнерами по сцені. Досвідчений, високопрофесійний співак здатен урізноманітнювати тембральні фарби голосу, розраховувати емоційні й вокальні сили для розвитку драматичної напруги та визначення кульмінаційних вершин, свідомо взаємодіяти з іншими, враховуючи усі деталі обраної драматургічної концепції.

Аналіз виконавських інтерпретацій видатними співаками XX–XXI століть тенорових арій Дж. Пуччіні з творів, що презентують різні етапи оперної творчості композитора, дозволяє «унаочнити» сталі риси оперно-вокального стилю Пуччіні та вектори його жанрово-стильових пошуків, чіткіше окреслити індивідуальні нюанси окремої арії та засоби втілення авторського вокального стилю у виконавській практиці.

Арія Роберто з опери «Вілліси»

«Вілліси» – перша опера Дж. Пуччіні. Арія Роберто («Ecco la casa... Torna ai felici dì dolente.../ Ось дім... Повернись у щасливі дні...») – яскравий взірець стилю молодого автора, який багато в чому спирається на традиції італійської опери загалом і романтичної зокрема, але водночас шукає більш сучасні динамічні рішення.

В контексті запропонованої систематизації за художньо-змістовним наповненням відносимо цю арію до групи *найвищого щаблю душевного піднесення*, зокрема, до типу *арій-каяття і прозріння* (герой з розпачем усвідомлює наслідки свого тимчасового «затмарення» і провини в загибелі коханої). За композиційно-структурними особливостями це приклад *розгорнутої арії з чітким розділенням на речитативну (динамічну) й аріозну (наспівну) частини*, характерної для італійської опери. Арія є частиною великої сцени Роберто з жіночим хором, яку Пуччіні визначив як *scena drammatica-romanza* – це підкреслює бажання вписати арію безпосередньо в процес наскрізного розвитку, безперервної музично-драматургічної лінії спектаклю. Речитативний розділ арії («Ecco la casa») сприймається як логічне продовження дії (герой намагається втекти від віллів), тоді як в аріозній частині чітко визначені грані форми: двочастинна динамізована репризна структура підкреслена виразним оркестровим обрамленням, що вирізняє її із загального музичного потоку. Деякі виконавці у концертному варіанті/аудіозаписі співають арію, випускаючи речитативний розділ (зі слів «Torna ai felici dì»)¹. Більш сучасні записи презентують її у повному варіанті².

¹ Veriano Luchetti / *Maggio Musicale Fiorentino, Conductor Hans Georg Ratjen*: <https://youtu.be/W27LUvx0NTA?si=RWPOUxhRKz6JbXIN>; Barry Morell / *Conductor: Anton Guadagno, Vienna Volksoper Orchestra*: <https://youtu.be/rM3HpWsZpSc?si=hb1SYx12kKmTQ4UZ/>; Plácido Domingo / *Conductor: Edward Downes, Royal Philharmonic Orchestra*: <https://youtu.be/SIV4N3HOBuk?si=x7rYuLM2wG-KhJPQ>

² Roberto Alagna / *Conductor: Antonio Pappano, Producer: David Groves Orchestra: Philharmonia Orchestra*: <https://youtu.be/dcJUIFFqB9I?si=4JESb6Np7pTHJIND>; Jonas Kaufmann / *Conductor: Antonio Pappano. The Puccini album orchestra e coro dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia*: <https://www.youtube.com/watch?v=eThncUt1TF8>. Безумовно, з точки зору повноцінної структури розгорнутої арії наявність речитативу в концертному виконанні абсолютно логічна з точки зору цілісної презентації образу Роберто, його душевного стану.

Оперне сьогодення, позначене новою хвилею цікавості до менш виконуваних опер Пуччіні, дозволяє здебільшого спиратися на записи арії Роберто у виконанні видатних співаків *Роберто Аланьї* та *Йонаса Кауфмана*, проводячи деякі паралелі з більш ранніми записами *Пласідо Домінго*, *Веріано Лукетті*, *Беррі Морелля*.

Роберто Аланья та Йонас Кауфман мають приблизно один тип голосу (лірико-драматичний тенор), але достатньо різні тембральні характеристики та засоби емоційної подачі матеріалу. Обидва починали кар'єру з ліричних партій, але з віком перейшли в категорію виконавців більш драматичних ролей, у обох пуччінівські герої широко представлені в репертуарі.

Сицилієць, народжений у Франції, *Роберто Аланья* належить до групи найяскравіших тенорів кінця XX – початку XXI століття. Участь в екранізації опери «Тоска» (партія Маріо Каварадоссі) у фільмі Бенуа Жако принесла співаку світову славу. Його голос вирізняється сріблястим і водночас насиченим тембром на всьому діапазоні і переконливо передає як ліричні почуття, так і стани емоційних хвилювань та драматичної напруги. Німецький співак *Йонас Кауфман* – один із найвідоміших тенорів сьогодення. Володар унікального «темного» тембру й насиченого звучання голосу на всьому діапазоні, співак має надзвичайно широкий динамічний спектр звучання, в якому зберігає рідкісно багату палітру голосу. Ряд спільних моментів у виконанні Аланьї і Кауфмана свідчать, на наш погляд, про глибоке розуміння виконавцями стилю композитора.

Мелодія аріозної частини має скорботний трагічний характер (основна тональність *b-moll*). Повільно піднімаючись по щаблях вгору в першому реченні, у другому вона спадає вниз терцієвими ходами (різновекторні мелодичні звороти повторюються у різних теситурних шарах). Наявність пунктирного ритму і розміреного акордового супроводу, з виділенням першої долі, надають звучанню ознак поховальної ходи. Арія має чітку двочастинну повторну будову з ознаками динамізації (AA1 – A1A2), де перша частина складається з двох періодів на одному тематичному матеріалі (у другому

вокальна партія охоплює більший діапазон і сягає кульмінації у верхній теноровій теситурі /*b*¹/ на словах «*fioria per me l'amor*/розквітає для мене кохання»; модуляція в далекий *D-dur* символізує щасливі спогади).

У другому розділі арії, для досягнення ефекту наскрізного розвитку при наявності повтору, застосовані нові оркестрові фарби та більш об'ємне звучання (розширення діапазону оркестрових груп). В аналогічній першому розділу кульмінаційній зоні відсутня модуляція в мажорну тональність. Тужливі фрази у нижній вокальній теситурі (*io non ho nel cor/ не маю цього в серці*) готують основний кульмінаційний «вибух» (*Che tristezza e terror/ Як сумно і страшно*). Отже, повторюваність основного мелодичного тематизму має яскравий вектор динамізації звучання у кожній частині арії окремо та у співставленні її розділів.

Р. Аланья та Й. Кауфман максимально підкреслюють цей вектор. Першу частину арії обидва співають у стриманій динаміці. Рельєфно виділяючи кульмінаційну зону, обидва утримуються від надмірної експресії, не використовуючи додаткових фермат або показових ефектів вияву почуттів (придихові атаки, глісандо тощо). Однак друга частина арії в обох варіантах починається зі значного підсилення динаміки звуку. Підкріплене оркестровими барвами, насичене звучання тенора в середній теситурі створює відчуття трагічного наближення неминучої розв'язки, що допомагає реалізувати ідею наскрізного музичного розвитку, закладену композитором.

В. Лукетті та Б. Морель не вдаються до такої граничної різниці. Лукетті передає трагічний розпач героя, загострюючи пунктирний ритмічний малюнок, Морель – додаючи звучанню ламентозності. Для підсилення енергетичної насиченості обидва використовують підйом теситури, у якій теноровий голос може максимально розкритися в динамічній і тембральній наповненості. П. Домінго підкреслює різницю між частинами арії, але насамперед завдяки різниці динамічних векторів розгортання фраз: у першій частині в завершенні фраз переважає поступове затихання динаміки, у другій співак використовує крещендо, підкреслюючи його активним замиканням

приголосних. Такий прийом об'єднує окремі фрази в загальну хвилю підняття емоційної напруги й додає їй змістовної глибини.

До спільних творчих підходів Р. Аланьї і Й. Кауфмана віднесемо блискуче підготовлену завершальну кульмінацію арії. Підкреслюючи наснагу висхідних стрибків (розширюючись, вони сягають кульмінаційної вершини b^1), співакам вдається розкрити трагічну напругу завдяки потужному, повноцінному звучанню голосу і у верхньому, і в середньому регістрі діапазону. В обох інтерпретаціях фінал звучить потужно й масштабно.

В. Лукетті завершальний епізод співає з помітним прискоренням темпу. Уникаючи щільного озвучення середнього регістру, співак підкреслює висхідний вектор руху мелодії. Завершальні фрази арії виконуються, навпаки, максимально уповільнено, що дозволяє досягти загального темпового балансу. Завдяки темповим зрушенням й емоційному озвученню верхнього регістру фінал арії втілює емоцію драматичного розпачу. В інтерпретації П. Домінго темп фінального епізоду навпаки дещо сповільнюється. Використовуючи елементи придихової атаки і активізації приголосних, співак досягає глибокого драматизму і вражаючої експресії.

Варіанти інтерпретацій Аланьї і Кауфмана передбачають чималий вокальний досвід, потужні динамічні можливості вокаліста на всьому діапазоні, блискуче володіння голосом. При витриманій тихій динаміці перша частина арії має звучати наповнено, зберігаючи драматичний змістовний контекст, що є вкрай непростим технічним завданням для вокаліста¹. Трагічна насиченість середнього регістру в другій частині арії може завадити вільному звучанню верхнього регістру в подальшому, тому співак повинен добре розрахувати фізичні сили та вміло досягати емоційного напруження, уникаючи форсування звуку.

У розглянутих інтерпретаціях чимало індивідуальних рішень, зокрема у підході до подачі фразування. Р. Аланья в першій частині здебільшого

¹ Тиха динаміка у співаків часто має звукові характеристики «освітленого» звуку, з переважанням високих легких тонів.

використовує зм'якшене завершення вокальних фраз, максимально довго підкреслюючи ліричні елементи в емоційному розгортанні. Це дозволяє урізноманітнити деталі душевного стану героя і додатково відтінити драматизм кульмінаційних зон. Й. Кауфман переважно утримує фрази в одній динаміці, досягаючи ефекту майже безперервного звучання. У підкреслено тихій динаміці перша частина арії звучить у його виконанні фатально трагічно, а підходи до локальних та завершальної кульмінацій вражають послідовністю розгортання емоційної напруги, створюючи відчуття масштабності і глибини особистої драми. Водночас співак використовує яскраві динамічні співставлення *piano* та *forte* в кульмінаційних зонах (асоціації з боротьбою між передчуттям фатальної визначеності долі та драматичною експресією). Зокрема, у фінальній каденції арії, що складається з трьох фраз (досягнення вершинної кульмінації і спуску з неї, нової дещо нижчої вершини та завершального розв'язання), Кауфман відділяє другу фразу (*Che tristezza/ як сумно*) показово тихим звучанням, повертаючись до розпачливого *forte* в останній трагічній репліці («...e terror»/ і страшно»).

Речитативний розділ безпосередньо пов'язує арію зі сценічною дією. Відчуття провини і страх перед віллісами штовхають Роберто в гущавину лісу, до будинку, де жила його кохана. Саме у речитативі звучать важливі слова каяття героя, що дозволяє вбачати в арії кілька площин змісту: передчуття загибелі від мстивих духів лісу вілліс (романтично-фантастична лінія драматургії), розпачливе бажання померти від почуття власної провини (психологічний аспект драматургії образу героя). Цю частину (записи Р. Аланьї та Й. Кауфмана) умовно можна поділити на два епізоди. Перший (*Lento*) – усвідомлення повернення до будинку померлої коханої та моторошність від почутих голосів вілліс («Ecco la casa!/ Ось дім); другий (*Allegro*) – осмислення відчуття власної провини (*No, delle Villi me non perseguita la vendetta fatal! Tu sol m'inseguì, rimorso!/ Ні, фатальна помста Вілліс мене не переслідує! Ти одне женеш мене, каяття!*).

У першому епізоді оркестрова складова відокремлена від реплік соліста (спів без інструментальної підтримки). Оркестрова репліка (*Allegro*) виникає лише як відгук на фразу «*Strane voci m'inseguon/ Дивні голоси переслідують мене*», підтримуючи загальну напругу сцени відчуттям присутності вілліс. Вокальна лінія партії Роберто в цьому епізоді дуже виразна, за рахунок поєднання розмовної експресії та елементів мелодизованих вигуків/зітхань. Темп *Lento* і ремарки *fra se* (сам з собою) та *a piacere* (за бажанням) дозволяють виконавцю вільне трактування епізоду. Суміш почуттів, що охоплюють героя, деталізована в окремих репліках-фразах: констатація факту (речитативна декламація на примі «*Ecco la casa!/Ось дім*»; вигук-стогін (низхідна терцієва інтонація «*Dio/ Боже*»; відчуття жаху (низхідна мелодія в нижньому регістрі «*che orrenda notte!/яка жахлива ніч!*»; переляк (стрімка висхідна мелодія, що завершується низхідним стрибком на септиму: «*Strane voci m'inseguon/ Дивні голоси переслідують мене*»; паніка (короткі, розділені паузами різновекторні репліки-вигуки «*Le Villi... Eh, via! Son fole!/Вілліси...О, йти! Вони безумні!*»).

Р. Аланья підкреслює розгубленість героя, іноді дещо подовжуючи виписані паузи. Між першою та другою репліками він робить зупинку, відділяючи інтонації («*Ecco la casa!/ Ось дім*») від вигуку («*Dio, che orrenda notte!/ Боже, яка жахлива ніч!*») та привносячи в них нюанси втоми й здивованої розгубленості та жаху. Й. Кауфман виконує речитатив більш цілісно: зберігає наявні паузи, але об'єднує фрази загальним емоційним розвитком. Перші три репліки співак виконує в максимально тихій динаміці. Слова «*Ecco la casa!../ Ось дім!..*» звучать як суміш страху і трагічного усвідомлення дійсності. У деяких інших варіантах виконання (записи з концертів) співак не дотримується такого вражаючого піано, але інтерпретаційне рішення об'єднання перших реплік в одному емоційному контексті залишає незмінним¹.

¹ Варіанти виконання арії Роберто Й. Кауфманом, записані в різні роки, підтверджують ретельну продуманість його трактування: співак зберігає основні звукообразні ідеї та підходи в інтерпретації.

По-різному трактують Р. Аланья та Й. Кауфман наступну групу реплік. Аланья відокремлює фрази (*Le Villi.../Вілліси... Son fole!/Вони безумні!*), підкреслюючи їх речитативну окличну структуру та додатково виділяючи вершину кожної репліки. Коротку фразу (*Eh, via! /О, йти!*) він співає на *piano*, підкреслюючи емоцію жаху. Кауфман додає елементи придихальної атаки звуку, але не розділяє фрази граничними динамічними відтінками.

Другий епізод речитативу повертає до основного темпу *scena drammatica-romanza – Allegro*. Оркестровий супровід створює активне ритмічне тло, генеруючи сплав ритмічної пульсації та кварто-квінтових інтоном (асоціація із закличними сигналами під час полювання). Наростаючи та стихаючи, оркестровий пласт стає фоном, на якому звучать збуджені речитативні репліки соліста, або «об'єднується» з вокальною партією, створюючи яскраві мелодичні звороти-вигуки (фрази соліста здебільшого формуються на примі *e'*). Виписаними акцентами та ремаркою *declamato* композитор підкреслює бажаний характер виконання. Р. Аланья, зберігаючи збуджений характер речитативу, тяжіє до вокальної протяжності звучання. Він нівелює ряд коротких пауз, створюючи вокальну лінію звуку на тлі пульсуючого інструментального пласта. Й. Кауфман підкреслює речитативну природу цього вокального епізоду. Незважаючи на швидкий темп, він відтворює акцентовані елементи і виділяє ряд важливих слів (зокрема, *rimorso /каяття/*) мікроцезурами. На цьому фоні мелодизовані фрази-вигуки звучать більш контрастно та емоційно наповнено – тож у виконанні Кауфмана речитативна частина арії більше контрастує з трагічною аріозною.

Узагальнюючи художньо-образні враження від проаналізованих варіантів інтерпретації арії Роберто, зазначимо, що у виконанні В. Лукетті переважає збентежена гарячковість (свідоме загострення ритмічного малюнку), Б. Морель співає з домінуючим журливим розпачем (підкреслені інтонації зітхання), П. Домінго акцентує драматичну напругу (динамічне наростання у завершенні фраз), у виконанні Р. Аланьї сумна лірика трансформується в драматичну експресію, а в інтерпретації Й. Кауфмана

підкреслені масштаби трагічного змісту арії. Усі ці моделі логічно витікають з музично-драматургічного задуму Дж. Пуччіні. Реалізуючись крізь призму виконавської індивідуальності співака, темброобраз героя набуває неповторних рис, водночас П. Домінго, Р. Аланья та Й. Кауфман максимально точно відтворюють авторський текст, не намагаючись змінити його для власної зручності або підпорядкувати особистим художньо-емоційним смакам.

Перша арія Каварадоссі з опери «Тоска» та Перша арія Пінкертона з опери «Мадам Батерфляй» – яскраві взірці індивідуального підходу композитора до напрацьованих музично-драматургічних рішень. Обидві арії відносяться до групи *музичних портретів*, демонструючи *синтез речитативного та аріозного типів вокальної виразності*. Початок арії в обох випадках позначений оркестровим вступом, а фінал «вливається» у подальший розвиток сценічної дії. Важливим спільним аспектом постає драматургічний прийом залученості в ареал арії іншого героя (ризничий /бас/ – в арії Каварадоссі; консул Шарплес /баритон/ – в арії Пінкертона), що дозволяє інтегрувати арію в багатопланову драматургію спектаклю і досягти наскрізності музичного розвитку. Водночас означені арії ґрунтовно відрізняються за роллю у побудови драматургії сцени та музичною мовою, оскільки презентують протилежні типи оперного героя: палко закоханий художник – та лейтенант морського флоту, легковажний шукач задовольень¹. За специфікою тенорових звуковисотних характеристик обидві партії можуть бути представлені в репертуарі одного співака, але створення художнього образу персонажів вимагатиме різних варіантів темброобразного рішення.

Розглянемо варіанти виконання арій співаками, розквіт діяльності яких припав на різні періоди минулого і початок ХХІ сторіччя, з метою порівняння темброобразів, створених *Беньяміно Джілії, Хосе Каррерасом та Йонасом*

¹ Занурений у власні думки та почуття, Каварадоссі не реагує на репліки ризничого (елемент багатоплановості драматургії). Арія Пінкертона має вторинні ознаки дуету: герой веде розмову з консулом, який дає оцінку його висловленій життєвій позиції.

Кауфманом¹. Наведемо також паралелі з інтерпретаціями арії Каварадосі Франко Кореллі та Роландо Вільясоном.

Зосередимо увагу на спільних художніх та вокально-технічних елементах інтерпретації: застосування різних типів портаменто, рельєфна зміна щільного кантиленного звучання (важлива фарба пуччінівської вокальної експресії), гнучка легкість речитативних фраз, використання елементів придихової атаки для загострення емоційної подачі слова тощо.

Використовуючи зазначені прийоми, Б. Джілії знайшов різноманітні штрихи для створення образів, кардинально відмінних у його виконанні. В арії Каварадосі співак активно використовує елементи портаменто, досягаючи надзвичайно експресивної, гнучкої лінії вокального звучання. Перші фрази арії, основою яких є консонантна терцієва інтонація та повторювана на *forte* прима у показовому для тенора перехідному регістрі, співак виконує максимально наспівно, м'яким портаменто, а вершини фраз – з підкреслено експресивною подачею слова. Для створення насиченої тембром вокальної лінії показово використані можливості авторського темпу *Lento* – так формується образ художньої натури, зануреної в осмислення сенсу прекрасного.

Фразу-«портрет» Тоски (*È bruna Floria, l'ardente amante mia*/Флорія темноволоса, палка моя кохана), побудовану на різновекторних мелодичних стрибках, Джілії виконує зі значними повільними портаменто, надаючи значення кожному інтонаційному звороту і підкреслюючи вагомість авторського *sostenuto* та *rallentando*. Звучання характеризується теплотою й деталізацією емоційних фарб. Зокрема, на окремо підкреслених словах

¹ Беньяміно Джілії почав кар'єру в період активної композиторської діяльності Дж. Пуччіні: співав партію Каварадосі у 1915 році в театрі Массімо в Палермо, а після смерті композитора був запрошений на Фестиваль Пуччіні в Торе дель Лаго (1931). Його трактування пуччінівських оперних партій мають особливу цінність як взірці вокальної стилістики, визнані за часів життя композитора. Хосе Каррерас – видатний каталонський іспанський співак кінця XX – початку XXI століття. Перемога на міжнародному конкурсі «International Verdi Singing Competition» у Пармі (Італія) принесла йому запрошення на роль Рудольфа («Богема»), а дебют у «Metropolitan Opera» відбувся в ролі Каварадосі («Тоска»). Йонас Кауфман – один із найвидатніших тенорів сучасності, про якого вже йшлося вище.

«amante mia» співак підключає «тепле» грудне звучання і застосовує м'який акцент наголошеного складу.

Наступний період першої частини арії, з довгими вокальними фразами і більш високим теноровим регістром (E te, belta de ignota, cinta di chiome bionde/ І ти, невідома красуне, оточена світлим волоссям) Джильї співає яскравим вільним звуком, підкреслюючи поєднання портаменто з віртуозно виділеними легкими форшлагами та придиховими елементами. Завдяки такому інтерпретаційному рішенню епізод звучить максимально романтизовано, натхненно-мрійливо. Невеликий контрастний середній епізод арії (по суті, вокально-речитативне речення «L'arte nel suo mistero le diverse bellezze insieme confonde/Мистецтво у своїй таємниці, різні красуні разом бентежать») виконується підкреслено ритмічно чітко, із застосуванням елементів звуковедення *non legato*, без загострення уваги на деталях. Таке «сухе» виконання ніби демонструє героя в стані професійних роздумів художника, створюючи додатковий контраст до вкрай емоційних крайніх розділів.

Динамізована реприза стає квінтесенцією основних вокальних інтонацій арії у верхній теситурі, сягаючи в кульмінації *b¹*. Цей розділ виконується максимально наповненим, але вільним звуком, із застосуванням портаменто, елементів придихальної атаки та прийому експресивного вібрато *quasi mordent* (на слові *solo* /єдина/ у фразі «Il mio solo pensiero/Моя єдина думка»). Отже, доволі коротка перша арія Каварадоссі у виконанні Б. Джильї насичується різними станами та сенсами завдяки різноманітним прийомам вокальної техніки й емоційно-енергетичному наповненню, що в комплексі утворює індивідуальний темброобраз героя.

Яскравою самобутністю вирізняється також інтерпретація Б. Джильї арії Пінкертона «Dovunque al mondo». Найперше відзначимо абсолютно інше рішення співака щодо звуковедення та побудови вокальних фраз порівняно з арією Каварадоссі. Зберігаючи окремі елементи портаменто (притаманні пуччінівському вокальному стилю), співак підкреслює зухвалу енергію героя, застосовуючи прийоми *non legato*, акцентів, дикційних замикань складів, що

додає вокальній лінії жорсткості та пружної експресії. Хоча арія Пінкертона написана в тридольному метрі, повторювані «фанфарні» інтонації та елементи ритмічних синкоп в темпі *Allegro sostenuto* асоціюються з характером військового маршу. Таке жанрово-драматургічне рішення покликане, на нашу думку, продемонструвати відсутність справжньої душевної глибини героя, вузькість його думок і водночас легковажне відношення до дійсності.

Виконавське трактування віддзеркалює специфіку мелодики арії – стрибкоподібний рух з опорою на квартові інтонації чергується з більш стрімкими низхідними лініями вокальних фраз (*Dovunque al mondo lo Yankee vagabondo si gode e traffica.../Скрізь по світу мандрівник янки розважається і торгує...*). Джильї загострює пунктири, підкреслює акцентами стрімкі низхідні мелодичні ходи, навмисне не зм'якшує завершення фраз, досягаючи «грубоватості» фразування. Коротку речитативну фразу «побутово-гостинної» інтонації «*Milk-Punch o Wisky?*», що нібито перериває основну думку героя, Джильї промовляє, відходячи від музичного тексту.

В середній частині арії фразу широкого вокального дихання в діапазоні децими (*Finché una raffica scompigli la nave e ormeggi, alberatura/Поки шквальний залп не зриває судно, причали, дерева*) виділено показово кантиленим звучанням, на відміну від «сухих» модулюючих речитативних фраз (*La vita ei non appaga/Життя не приносить задоволення*). У динамізованій репризі ще більш яскраво підкреслена «рубана» лінія фразування, у якій домінують інтонації вигуку та різкі замикання складів. Новий музичний матеріал (речитативні фрази з переважанням пунктирного ритму) співак виконує, додаючи звучанню нюансів глузливої іронії, навіть легкого сміху (*Così mi sposo all'uso giapponese per novecento-novanta-nove anni. Salvo a prosciogliermi ogni mese /Тому я одружуюсь по японському зразку на 999 років з правом розлучитися кожного місяця*). Завершальна фраза арії, побудована на інтонації гімну США (*America forever!*), звучить на цьому тлі особливо пафосно, контрастуючи емоційному наповненню попередніх епізодів.

Співставлення трактувань арій Каварадоссі та Пінкертонів одним виконавцем дозволяє виявити елементи енергетично-змістовного наповнення музичного тексту, вокальної техніки, тембральних фарб, що формують різке різні образи-характери завдяки саме *вокальному темброобразу*. Б. Джильї – співак, який володіє прекрасною кантиленою та гнучкістю фразування, – навмисно відмовляється від цих засобів, створюючи образ Пінкертонів, тоді як в арії Каварадоссі, навпаки, максимально застосовує професійні техніки, що забезпечують безперервну наспівність вокальної лінії. Ще один фактор – зміна тембральних фарб голосу при виконанні вказаних партій. Навіть враховуючи певні вади тогочасного запису, які «збіднюють» тембральне багатство звучання, добре чути, що для арії Каварадоссі співак шукав більш м'які, грудні тембральні фарби, тоді як арія Пінкертонів заспівана дещо «прямолінійним» звуком. Вдала художня реалізація описаних технічних вокальних елементів можлива лише при осмисленому емоційному зануренню в образ. Пошук необхідної експресії – глибокої закоханості, стану мистецького натхнення (Каварадоссі), зухвалої енергії та самовпевненого авантюризму (Пінкертон) – стає відправним моментом віднайдення цілісного звукообразу та його деталей, що наповнюють постать персонажа правдою життя.

Хосе Каррерас виконує арію Каварадоссі «*Recondita armonia*» більш цілісно порівняно з Б. Джильї. Співак не деталізує першу частину арії, відокремлюючи роздуми про гармонію краси та згадку про Тоску. Застосовуючи портаменти переважно у завершенні фраз, він співає наповненим рівним звуком із бездоганною кантиленою, створюючи вектор наскрізного розвитку. Лише в третій, кульмінаційній частині арії співак застосовує характерні елементи невиписаних мордентів у моментах, які тенори традиційно виділяють фарбами експресії («*Il mio solo pensiero*/Моя єдина думка»). В кульмінаційному епізоді Каррерас дещо загострює низхідні вісімки і подовжує чверті на високих нотах, додаючи таким чином вокальній лінії схвильованої палкості. Образ Каварадоссі у виконанні Хосе Каррераса – однозначно ліричний, з чітким емоційним розвитком.

Партію Пінкертон Каррерас теж трактує в більш ліричному ключі, не відмовляючись від кантиленного звучання голосу (хоча й виділяє деякі окличні інтонації та використовує окремі акценти). Низхідні фрази вісімками, які акцентує Джильї, Каррерас навпаки виконує легко і більш рухливо. Цікаво, що речитативні фрази середнього розділу співак виконує максимально наспівно (на відміну від Джильї), з пристрасним звучанням фрази «d'ogni bella gli amor/я люблю кожному красиву жінку». Завдяки такому трактуванню образ Пінкертон, сповненого легковажного бажання кохання, набуває більшої «лояльності». Як бачимо, в інтерпретації Хосе Каррераса представлено більш ліричний варіант трактування обох персонажів.

Йонас Кауфман в арії «Recondita armonia» демонструє постать Маріо Каварадоссі іншими фарбами забарвлення експресії кохання. З перших фраз арії вражає надзвичайно пристрасний, насичений звук голосу. Співак озвучує виписані *tenuto* на фразі «di bellezze diverse/різної краси», проникливо деталізуючи кожен ноту. Так само вкрай емоційно, використовуючи портаменти й загострюючи форшлагги, Кауфман виконує другий період арії, де Каварадоссі описує надихаючу його жіночу красу. В той же час в епізоді згадування героя про Тоску співак пом'якшує фарби голосу і завершує фрази проникливим піано.

Речитативну середину, яку інші співали більш однорідно (Джильї – речитативно, Каррерас – наспівно), Кауфман виконує вкрай різнобарвно. Він пристрасно, з придиховою атакою виділяє слово *mistero/таємниця* й активно вирізняє слово *bellezze/красуні*, наголошуючи таким чином захопливу уяву Каварадоссі як митця. Фінал арії виконується насиченим, рівномірно збалансованим на всьому діапазоні звуком, без додаткових ефектів придихальної атаки або мордентів. Співак не намагається пом'якшити або скоротити довжину нижніх нот, вибудовуючи цілісну лінію звукового потоку до верхньої кульмінаційної ноти. Безумовно, таке тембрально-образне рішення може реалізувати лише співак з насиченим середнім регістром голосу й блискучим володінням диханням. Завдяки обраній концепції образ

Каварадоссі набуває об'ємних змістовних фарб: ніжності по відношенню до Тоски і пристрасної захопленості мистецтвом, які у фіналі утворюють потужну лінію «сенсу життя художника».

Трактування арії Пінкертон «*Dovunque al mondo*» Йонасом Кауфманом демонструє індивідуальний варіант темброобразного рішення характеристики героя. Кауфман співає арію вільним насиченим звуком на всьому діапазоні голосу, не намагаючись загострити окличні інтонації (як Б. Джильї) або полегшити рухливі елементи мелодії (як Х. Каррерас). Виділяючи лише деякі вершини фраз, співак здебільшого утримує сталу динаміку і кантиленне звучання. Тим яскравіше звучать репліки, виділені тихою динамікою та зміною емоційної фарби, що відрізняються від загальної впевненої оповідально-плинної подачі звуку. Невелика речитативна фраза «*Milk-Punch o Wisky?*», що допомагає вплести арію в контекст сцени-дуету, у виконанні Кауфмана набуває завдяки рухливості динаміки і тембрових нюансів. Запитальна інтонація в контрастному тихому звучанні додатково позначена показово зм'якшеним завершенням, завдяки чому фраза звучить підкреслено ввічливо, ніби маркуючи відносини персонажів та їх соціальний статус.

Фразу «я люблю кожную красиву жінку», яку Каррерас співав з емоційною пристрасною, Кауфман виділяє мрійливим піано, що змінює відчуття контексту його бажання одружитися з Баттерфляй. Динамізовану репризу співак виконує ще більш пафосним і впевненим тембром, ніж першу частину арії. Речитатив, у якому Пінкертон глузує з японських весільних традицій, виконується тихим, дещо зміненим тембрально звуком (ніби імітуючи іншу людину, яка, можливо, розповідала про юридичні тонкощі Японії). Завдяки такому вокально-тембровому прийому іронія Пінкертон стає більш витонченою і водночас зневажливою. У трактуванні Й. Кауфмана Пінкертон виглядає зрілим самовпевненим чоловіком.

Дотримуючись в обох аріях кантиленного звучання, Й. Кауфман тим не менш досягає суттєвої контрастності образів. Арія Каварадоссі у його виконанні звучить щиро і пристрасно, завдяки великій кількості деталей

фразування, зміни тембральних фарб, що відтіняють роздуми про мистецтво і згадки про Тоску. Арія Пінкертона виконується більш одноманітним звуком, що асоціюється з декларацією життєвого кредо впевненою, самозакоханою людиною. Виділені на цьому фоні улесливо-ввічливе звернення до консула Шарплеса та глузливий тон згадки про японські традиції додатково підкреслюють свідому життєву позицію героя.

Вбачається важливим проаналізувати декілька інших варіантів виконання арії Каварадоссі «*Recondita armonia*»: їх демонструють *Франко Кореллі* і *Ролáндо Вільясóн*, які належать різним мистецьким плеядам тенорів¹.

Обидва співаки, кожен по-своєму, продемонстрували власне бачення трактування надзвичайно популярної арії Каварадоссі «*Recondita armonia*». *Франко Кореллі*, маючи рідкісний за силою і красою голос, співає арію максимально повільно², насичуючи тембром кожен ноту і переходи між ними. Основним елементом виразності у його трактовці стає портаменто: його більш короткі і максимально довгі варіанти насичують проміжки між малими та великими стрибками мелодії. Додаючи інтонації зітхання, співак досягає надзвичайної експресії вокальної лінії, що бринить фарбами його тембру. Виписані форшлагги Кореллі виконує відносно повільно, не акцентуючи на них увагу і застосовуючи водночас невиписані експресивні *quasi mordent*, що підсилюють енергію пристрасті. У його інтерпретації Каварадоссі постає повністю зануреним у почуття кохання.

Ролáндо Вільясóн співає арію зовсім в іншому ключі. Темп виконання – майже вдвічі швидший порівняно з Кореллі (що скоріше відповідає ремарці *Andante*). Перші фрази співак виконує в тихій динаміці, дуже легко і гнучко, що вирізняє його трактування серед більшості інших варіантів і як не дивно,

¹ Творча діяльність італійського співака *Франко Кореллі*, якого вважають одним із найвидатніших тенорів ХХ століття, припадає на 1950–1970-ті роки. Завдяки унікальному голосу та яскравій мистецькій індивідуальності співака, його трактування вирізняються надзвичайною самобутністю. *Ролáндо Вільясóн* (мексиканський оперний співак з австрійським корінням) належить до плеяди артистів, чия кар'єра склалася у ХХІ столітті. Виступаючи на провідних сценах світу, він вже став одним із найбільш визнаних тенорів сучасності.

² Зазначений композитором темп арії *Andante Lento* (повільним кроком) дозволяє певні варіанти трактування.

відповідає вказаній Пуччіні динаміці *pp*. Прийом портаменто застосовується Р. Вільясоном гранично скупно, лише в кульмінаційних моментах та у варіанті більш легкого й швидкого переносу звуку. Натомість виписані форшлаги співак виділяє яскравим пружним звучанням, доповнюючи їх додатковими легкими *quasi mordent*. Завдяки знайденому оригінальному звукообразу, арія звучить мрійливо і фантазійно, увага концентрується на примхливій художній уяві Каварадоссі (форшлаги, *quasi mordent*), наповненості його життя надіями.

Арія Калафа «Nessun dorma» з опери «Турандот»

Знамениту арію з останнього оперного твору Пуччіні відносимо до групи арій *найвищого щаблю душевного піднесення* як таку, що займає унікальне місце за емоційно-змістовним наповненням тріумфуючою силою кохання і вірою у власну перемогу. За структурою арія є прикладом *двочастинної репризної форми з елементами наскрізного розвитку* і презентує характерний для стилю Пуччіні *синтез речитативного та аріозного типів вокальної виразності, з домінуючою мелодичною складовою*.

Після реплік хору, повторюючи заклик вісників, Калаф перетворює його на оду своїй майбутній перемозі, у якій любов здолає ненависть, а світанок переможе ніч. «Тема кохання» набуває яскравого розвитку, збагачуючись різноманіттям емоційних відтінків, включаючи гордість за перемогу під час випробування загадками і віру в тріумф кохання. Частини арії урізноманітнені репліками хору і водночас об'єднані загальним рухом до кульмінації (партія тенора піднімається до *h¹*). Насиченість звучання (включно з оркестром), змістовне наповнення передбачають унікальне поєднання ліричної та героїчної іпостасей персонажа, що вокаліст повинен реалізувати, максимально використовуючи тембральні можливості голосу та власний емоційний потенціал.

Розглянемо інтерпретацію арії «Nessun dorma», написаної у пізній період творчості Пуччіні, *Беньяміно Джилі, Франко Кореллі, Лучано Паваротті, Йонасом Кауфманом та Дієго Флоресом*. Звернення до виконавських трактувань Б. Джилі, Ф. Кореллі та Й. Кауфмана дозволить провести

додаткові паралелі для визначення особливостей виконавської роботи співаків над індивідуалізацією темброобразу. Інтерпретація Лучано Паваротті свого часу стала еталоною, тож викликає особливий інтерес. Перуанський оперний співак Дієго Флорес – яскравий представник плеяди сучасних ліричних тенорів. Його виконання арії Калафа цікаве інтерпретаційним підходом, адже партія написана для драматичного (лірико-драматичного) тенора, і володар ліричного голосу має шукати інакші, порівняно з центральними голосами, фарби для переконливого виконання твору.

Беньяміно Джильї співає арію «Nessun dorma» піднесено, з рішучою сміливістю. У його виконанні переважає стала наповнена динаміка, що варіюється від *mf* до *ff*. Важливу роль у створенні образу відіграє потужна кантиленна тембральна лінія, експресивно доповнена загостренням пунктирів, що стають все більш рельєфними в процесі розгортання арії. У перших речитативних репліках «Nessun dorma! Nessun dorma!», що створюють панорамну глибину завдяки октавному співставленню $d^l - d$, співак точно, але спокійно відтворює пунктирний ритм, утримуючи плавність звукової лінії. Поступово пунктирні звороти набирають експресивної наснаги. При згадці про зорі (che tremano d'amore e di speranza / що мерехтять коханням і надією) співак активно виділяє шістнадцятки на словах d'amore/кохання, speranza/надія. У другій частині арії Джильї дещо сповільнює темп у синкопованих завершеннях фраз, підкреслюючи експресію розв'язання ввідного тону в тоніку наповненим звуком. У фіналі арії ця тенденція підсилюється, збалансовуючи напругу верхньої ноти і пристрасного закінчення фраз із елементами *quasi mordent* (All'alba vincerò!/На світанку я переможу!). Яскравий тембр голосу, кантиленне звучання у поєднанні з експресивно загостреними ритмічними елементами підкреслюють рішучість і впевненість героя у перемозі. Слухаючи виконання Джильї, відзначаємо різочу відмінність вокальних прийомів звуковедення й загалом створених співаком темброобразів: «сталевий блиск» голосу і графічна кантилена для сповненого рішучості Калафа; «пом'якшена дзвінкість» та гнучка наспівність

вокальної лінії пристрасного Каварадоссі; різкий активний звук й акцентована мелодична лінія в партії Пінкертона.

Франко Кореллі виконує арію Калафа «Nessun dorma» велично і значимо. Повільний темп, у якому вільно розгортається голос, підкреслює наспівну лінеарність перших речитативних фраз, що створює відчуття глибоких роздумів, своєрідного «епіграфу» до арії. Наступне розгортання вокальних фраз Кореллі подає вкрай насиченим і плавним звуком, виконуючи пунктири чітко, але виважено, не розриваючи тембральної єдності вокальної лінії. Лише у завершенні першої частини він загострює пунктир «splenderà!/засяє!», позначаючи завершення частини арії та панування обраного велично-задумливого емоційного стану. В другій частині, завдяки елементам портаменто і дещо гнучкішій лінії фразування, при згадці про Турандот у його голосі з'являються більш «теплі» фарби. Така деталь не додає значного контрасту – в цілому зберігається потужна плавність вокальної лінії. У завершальному кульмінаційному епізоді (після фрази хору «Il nome suo nessun saprà.../Його ім'я ніхто не дізнається...») Кореллі, ніби протиставляючи ідею «кохання і життя» фразам хору, пришвидшує темп. Спів стає більш стрімким і емоційним; після прискорення співак виразно сповільнює фразу «All'alba vincerò!/На світанку я переможу!», виділяючи кожен ноту впевненим, але не нав'язливим штрихом *quasi tenuto*. Лише в останніх фразах, перед виходом на кульмінаційну вершину, Кореллі загострює пунктири, ніби підкреслюючи переконаність героя у власній непереможності.

Плинна розповідність та потужна вільна сила звуку, які переважають у виконанні Кореллі, створюють унікальний звукообраз, що асоціюється з епічним героєм, впевненим у своїй місії, який вдумливо і сміливо приймає виклик. Унікальний голос співака певною мірою обумовлює його трактування, надаючи значимості й масштабності усім сценічним образам. Водночас арія Каварадоссі у його інтерпретації звучить в більш теплих емоційних барвах, з інтонаціями зітхань і численними портаменто, виконаними з емоційною наснагою. В арії Калафа ці прийоми майже не застосовані; наявні портаменто

помітно коротші й допомагають лише досягти максимальної плинності звучання, що стає основою створення образу, сповненого могутньої сили духу.

Лучано Паваротті – видатний італійський тенор, чий голос ліричного забарвлення, рівний на всьому діапазоні, мав унікальні властивості пльотності звуку та тембрального багатства фарб. У виконанні Паваротті арія Калафа «*Nessun dorma*» отримала нову хвилю популярності. Співак виконує арію більш мрійливо і просвітлено порівняно з виконавцями, про яких йшлося вище. Як і Кореллі, Паваротті дотримується тембрально наповненої плинності звуку, але завершення фраз звучать у нього пом'якшено. Також фразування має виражену внутрішню агогіку (невелике прискорення в середині фрази і уповільнення наприкінці), що створює відчуття легкості звучання (на відміну від підкреслено протяжного виконання Кореллі). Кульмінація першої частини виділена яскравим тембром із застосуванням бездоганної кантилени. Водночас співак деталізує завершення першої частини арії, суттєво сповільнюючи фразу «*quando la luce/Коли світло*» і, навпаки, додаючи динаміки й загострюючи ритм у завершальному мотиві «*splenderà!/ засяє!*».

Другу частину «*Ed il mio bacio scioglierà il silenzio/Мій поцілунок розвіє тишу*» Паваротті озвучує більш лірично, а фразу «*che ti fa mia/ І зробить тебе моєю*» виконує ніжним і водночас пристрасним піано. Фінальний епізод має дві яскраві емоційні хвилі, що відтворюють гнучку лінію вокальної фрази. Перший вихід у верхню теситуру (повторювані *a¹*) вирізняється плинною кантиленою звучання, а завершення арії Паваротті виділяє експресивним загостренням пунктирного ритму, потужним верхнім *h¹* та застосуванням *quasi mordent* на останній ноті арії, що додає наснаги динамічному фінальному крещендо.

Темброобразне втілення Лучано Паваротті арії Калафа відзначене поєднанням ліричної просвітленості та пристрасної віри в перемогу. Виділені ніжним *piano* та внутрішньою агогікою фрази, що стосуються Турандот, підкреслюють домінанту кохання, яке надихає героя.

Йонас Кауфман виконує арію, розділяючи більш речитативний перший період (Tu pure, o Principessa, nella tua fredda stanza guardi le stelle /Ти також принцесо, в своїй холодній спальні пильнуєш зорі) та наспівну «тему кохання» (Ma il mio mistero è chiuso in me/Але моя таємниця закрыта в мені). Співак підкреслює в речитативі мовну експресію, з наснагою виділяючи окремі словосполучення (fredda stanza/ в холодній спальні; d'amore/кохання) та з помірним натиском проспівуючи слово «speranza/сподівання». «Тема кохання» одразу набирає сили й експресії. Завершення першої частини арії (splenderà!/засяє!) звучить сповільнено, зі згладженим пунктиром у мелодії (на відміну від інших виконавців); у такій інтерпретації інтонація набуває відтінку бажаного сподівання.

Другу частину арії Кауфман відтіняє динамічно стриманим, але внутрішньо наповненим звуком, особливо тихою динамікою виділяючи слова «che ti fa mia/ і зробить тебе моєю» і підкреслюючи штрихом *quasi tenuto* наголошені склади. Оригінально вибудовано фінал арії. Розпочинаючи останній період потужним форте (Dilegua, o notte! Tramontate, stelle!/Зникни, о ніч! Збирайтеся, зорі!), фразу перед кульмінацією (All'alba vincerò! На світанку я переможу!) Кауфман співає проникливим і водночас палким піано (що суттєво вирізняє його трактування). Вибухова наснага кульмінаційної вершини арії звучить як переможна відповідь на власні жагучі бажання. Володар надзвичайно багатих фарб голосу як в гучній, так і гранично тихій динаміці, співак завжди знаходить переконливі художньо-образні акценти для свого персонажа. Зокрема, в арії Каварадоссі завдяки виразному *piano* він відділяє прояв кохання художника до Тоски від його захоплення мистецтвом, створюючи багатогранну емоційну палітру. В арії Пінкертон через зміну динаміки співак унаочнює деталі, які характеризують соціально-комунікативні прояви героя. В арії Калафа застосування проникливого, сповненого жаги *piano* демонструє нестримне бажання героя досягти перемоги і кохання жаданої жінки, що робить образ більш «живим» і динамічним.

Дієго Флорес шукає різноманітності забарвлення голосу в застосуванні більш рухливої динаміки, порівняно з іншими трактуваннями. Початок арії «Nessun dorma» виконується плавними динамічними хвилями, що підсилює відчуття натхненного стану героя. Традиційно виділяючи верхній регістр емоційною наснагою, Флорес поєднує кантиленне звучання з елементами емоційного *quasi tenuto*. Зокрема, так виконується вершина кульмінаційної фрази (повторювані *a'*) першої частини арії (*sulla tua bocca lo dirò*, /твоїм устам його промовлю). Зм'якшене (як у Й. Кауфмана) завершення цієї частини у виконанні Флореса звучить ніжно і мрійливо (без пристрасної жаги), на що впливає більш світлий тембр виконавця. Співак також виділяє фразу «*che ti fa mia* / і зробить тебе моєю» завдяки низці вокально-образних прийомів: портаменто, зміна динаміки, більш активне озвучування певних складів. Яскраво тембрально «розкриваючи» верхні ноти фінального розділу, виконавець дещо скорочує фрази перед загальною кульмінацією, наближаючи їх до вигуку (не дотримує повноти половинної з крапкою, роблячи невиписані паузи), але це рішення виправдовується гарною координацією з оркестром і потужною, насиченою тембром кульмінаційною вершиною, у якій відчувається наснага і сила. Завдяки підсиленню ліричності звучання голосу, активнішій зміні динаміки, а часом і більш рухливому темпу, образ Калафа набуває рис натхненної наснаги.

Проаналізовані приклади інтерпретації арії «Nessun dorma» окреслюють різноманітні вектори створення звукового портрету Калафа. Б. Джильї розкриває образ героїчного, сповненого наснаги персонажа, впевненого у своїй перемозі – таке враження підсилюють рішучі завершення фраз та підкреслення загостреного ритму. Ф. Кореллі демонструє героя епічної сили, сповненого усвідомлення своєї місії і неминучості перемоги. Визначальною стає домінанта потужної, плинної вокальної лінії, яка повільно і неухильно рухається до переможної кульмінаційної вершини арії. У виконанні Л. Паваротті, завдяки більш м'якому звуку й агогічній гнучкості фразування, постать принца Калафа набуває мрійливого забарвлення: саме кохання

визначає прагнення принца. Й. Кауфман, завдяки епізодам з емоційно насиченим *piano*, вирізняє палку жагу перемоги, на яку спирається герой, сподіваючись, що кохання стане його нагородою. Д. Флорес, завдяки світлому і дзвінкому тембру голосу та більш рухливій динамічній палітрі, створює звукообраз натхненного юнака, для якого мрія визначає долю і віру в щастя з коханою.

Коротко підсумовуючи результати здійсненого виконавського аналізу, підкреслимо, що герої опер Дж. Пуччіні, завдяки яскравим музично-образним характеристикам, виходять за межі типових тенорових амплуа – це спонукає співаків до пошуку індивідуалізованого вокального темброобразу кожного персонажа. Обшир запропонованих трактувань пуччінівських арій демонструє значення темброобразу, створеного співаком, у змістовно-драматургічному наповненні арії. Усвідомлення виконавцем місця арії в загальній драматургії опери є вагомим і необхідним підґрунтям переконливого сценічного образу та допомагає формуванню уяви співака про психологічний тип персонажа, його мотивації та емоційну домінанту.

Висновки до Розділу 3

Переконлива виконавська інтерпретація тенорових арій Джакомо Пуччіні базується передусім на розумінні контексту арії в загальній драматургії опери, осягненні її змістовно-стильових особливостей та продуманості концепції темброобразного вокального рішення.

Інтеграція арії в наскрізну драматургію оперного спектаклю кожного разу відзначена у Дж. Пуччіні індивідуалізованим авторським рішенням (арія-монолог /розповідь/, арія-діалог, арія як частина багатоперсонажної/хорової сцени). Відносно відокремлена перша арія-монолог де Гріє («Манон Леско») включає «тему Манон» з попереднього епізоду знайомства (що передбачає обізнаність співака щодо використання цього лейтмотиву в арії); розвиток арії Рудольфа («Богема») зумовлений емоційним відгуком Мімі; перша арія Пінкертона («Мадам Баттерфляй») інтегрована в діалог; друга арія Калафа

(«Турандот») зароджується як реакція героя на зовнішні чинники (переосмислення реплік хору). Такий підхід спонукає виконавців до цілісного, концептуального бачення темброобразу, важливість якого навіть у концертному виконанні демонструють представлені інтерпретаційні версії трактування арії та загалом партії Рудольфа в «Богемі».

Запропонована систематизація арій за наступними ознаками: місце арії в драматургії оперного спектаклю (*арії-портрети* та *арії найвищого щабля душевного піднесення*), структурні особливості (*двочастинні/тричастинні структури та їх варіанти*), переважаючий тип засобів вокальної виразності (*домінування речитативного/аріозного компонентів*), – що унаочнює їх змістовно-стильові особливості через виокремлення елементів «типового», «характерного» та «індивідуалізованого» (В. Москаленко). Подібна систематизація допомагає визначити особливості виконавських інтерпретацій, виокремивши вокальні техніки/прийоми: *типові* – притаманні стилістиці композитора; *характерні* для презентації образу певного героя; *індивідуальні* вокальні рішення, що сприяють реалізації виконавської темброобразної моделі.

Порівняльний аналіз виконавських трактувань тенорових арій Дж. Пуччіні, написаних у різні періоди творчості композитора, демонструє інтерпретаційні варіанти, «закладені» автором у музичний текст, що розкриваються завдяки професійній індивідуальності кожного співака. Демонстрація одного образу в різних версіях підтверджує значний обсяг виконавських інтерпретацій, а аналіз виконавських моделей оперних арій різних персонажів одним співаком – пошук темброобразної персоніфікації персонажа як важливого чинника пуччінівського театру.

Арія Роберто («Вілліси») трактується в діапазоні від домінанти образу ліричної туги, збентеження, жаху – до усвідомлення фатальної приреченості. Арія Каварадоссі («Тоска»), базуючись на почутті глибокого кохання героя та його захоплення мистецтвом, інтерпретується як в емоційній єдності цих складових, так і в різних варіантах їх диференціації. Арія Пінкертон («Мадам

Баттерфляй») дозволяє застосувати доволі широкий спектр психоемоційного обґрунтування мотивації персонажа: від легковажного бажання завжди отримувати бажане – до цинічної самовпевненості. Арія Калафа («Турандот») у виконавському втіленні може переконливо звучати у варіантах домінування натхненної палкої закоханості, героїчної рішучості, жаги перемоги або епічного усвідомлення місії власного рішення.

Реалізуючи ідею індивідуалізації кожного образу у власному виконанні, *Беньяміно Джильї* сміливо змінює елементи вокальної техніки, використовує принципово різні типи звуковедення та фразування і досягає максимального контрасту образів. *Хосе Каррерас* майже не вносить змін у тембральні характеристики звуку: спираючись на природу власного голосу, він шукає різні типи емоційної наповненості звучання. *Йонас Кауфман*, фокусуючись на внутрішній змістовності образу героя, підкреслює глибинні мотивації персонажа, деталізуючи обрані деталі. *Франко Кореллі*, спираючись на унікальну природу власного голосу, шукає вокальні прийоми для створення контрастних, але цілісних звукообразних рішень. Кожен із виконавців застосовує вокально-технічну майстерність та вокальні прийоми, притаманні вокальній стилістиці Дж. Пуччіні, шукаючи власний підхід до створення переконливих індивідуальних темброобразів.

ВИСНОВКИ

Проведене з метою обґрунтування творчого проєкту теоретичне дослідження тенорових оперних арій Джакомо Пуччіні (крізь призму їх драматургічної функції, жанрово-стильових засад еволюції композиторського письма, вияву темброобразу арії як важливого елементу індивідуалізації оперного персонажа) дає змогу зробити наступні висновки.

В контексті ретроспективи розвитку опери від *dramma per musica* до романтичної драми *bel canto* і музичної драми кінця XIX – початку XX століття та визначення ключових етапів трансформації жанру виокремлено оперні форми, які кристалізувалися всередині жанрової структури. Визначено художньо-виразові засоби та вокальні прийоми, що ставали характерними для сольних висловлювань персонажів (зокрема в аріях). Окреслено етапи розвитку стилю *bel canto* як важливого чинника вокальної естетики оперного жанру та тенденції, що сприяли виникненню «нової оперної драми» (Дж. Верді, Р. Вагнер) і стали підґрунтям оновлення оперної системи у творчості Дж. Пуччіні.

Виходячи з наявного вітчизняного та зарубіжного музикознавчого доробку, а також власних аналітичних спостережень, охарактеризовано художньо-мистецькі засади «пуччінівського театру», підтверджено наступність жанрових традицій і водночас індивідуальність творчих пошуків Дж. Пуччіні. Провідна тематика його оперних драм визначена як «індивідоцентрична драма почуттів», що підтверджується перепискою композитора з лібретистами, продуманістю й тісним зв'язком усіх компонентів цілісної драматургічної системи музичної драми. Зокрема, підкреслено особливе значення в «авторському театрі» Дж. Пуччіні атмосфери спектаклю та виявлено засоби, завдяки яким вона реалізується (нерідко це етнічний колорит, втілений у виборі унікальних інтонацій для кожної опери, застосуванні звукозображальних ефектів, оригінальної сценографії тощо).

На основі вивчення історичного процесу кристалізації вокальних, а згодом художньо-образних амплуа тенора визначено, що голосом, який найкраще відповідає типу «пуччінівського співака», є *лірико-драматичний тенор (tenor-spinto)*. Поняття «пуччінівський співак» передбачає наявність ряду професійних характеристик, серед яких – достатня сила звуку, зумовлена насиченою пуччінівською оркестровкою, тембрально наповнений середній регістр голосу, здатність до гнучкого фразування широких за діапазоном вокальних фраз, вільне звучання верхньої теситури, часто застосовуваної у кульмінаційних, емоційно насичених епізодах.

Як важливий чинник «пуччінівського театру», з його численними жанровими модуляціями та багатомірністю драматургічних рішень, в роботі використано поняття *темброобраз*. Аналіз тенорових темброобразів у хронологічній ретроспективі оперної творчості композитора виявив спільні (пристрасна жага життя, кохання, справедливості, свободи, реалізації мрій) та індивідуальні риси тенорових героїв, які відображають різні грані характеру персонажа й зумовлюють вихід за межі типових амплуа. Панорама тенорових художньо-образних типажів засвідчує наявність оперних партій, які доречно реалізувати у більш «легкому» тембральному звучанні (Рудольф/«Богема», Рінуччо/«Джанні Скіккі») або у більш драматичному (Рамерес/«Дівчина із Заходу», Каварадоссі/«Тоска»). Драматургія образу кожного персонажа передбачає його еволюцію, спонукаючи до різноманіття тембральних фарб та широкого діапазону пошуків власної виконавської інтерпретації.

Здійснено *систематизацію* пуччінівських тенорових арій за жанрово-стильовими, драматургічними та формотворчими критеріями. Виявлення *художньо-змістовного наповнення* допомагає диференціювати арії за емоційно-образними характеристиками; аналіз *композиційно-структурних особливостей* дає змогу виявити спільні та індивідуальні риси побудови музичних форм; визначення *переважаючого типу засобів вокальної виразності* розкриває специфіку пуччінівського мелодизму, методи роботи композитора з літературною першоосновою. Виокремлено дві великі групи

арій: *музичні портрети* та *арії душевного піднесення* (кульмінаційний епізод розвитку персонажа, іноді й кульмінаційна вершина опери). Запропонована систематизація тенорових оперних арій Пуччіні дозволяє виконавцю глибше досягнути принципи його драматургії та визначити місце арії у драматургічній конструкції оперного спектаклю.

Для інтеграції арії у сценічну дію композитор застосовує різновиди *арії-діалогу* (арія Пінкертон «Dovunque al mondo»/ «Мадам Баттерфляй»), *арії як частини багатоперсонажної сцени* (арія Рамереса «Ch'ella mi creda»/ «Дівчина із Заходу»), *арії, включеної у хорову сцену* (арія Калафа «Nessun Dorma»/ «Турандот»), а також *арії, у якій передбачено інші вокально-фонові пласти / другорядний вокальний фон* (арія Каварадосі «Recondita armonia»/ «Тоска»). Надзвичайно важливим є розуміння співаком місця арії в драматургії опери (що є необхідною умовою переконливої інтерпретації і в концертному виконанні).

Вагомим чинником вдалого виконавського трактування арії визнано індивідуальне бачення співаком *темброобразу арії*, у якому завдяки вокальним фарбам може домінувати м'яка ліричність, емоційне піднесення, безмежне занурення в почуття кохання тощо. Інтерпретація арії має знаходитися в тісному зв'язку із глибоко продуманим рішенням цілісного образу персонажа, адже арія є складовою уявної моделі динаміки розвитку всієї оперної партії.

Здійснений компаративний аналіз інтерпретації образу Рудольфа («Богема») Лучано Паваротті, Джанні Раймонді та Роберто Аланьї дозволив виділити обрані виконавцями домінантні риси характеру персонажа. Доведено, що в кожному окремому випадку виконавський вектор трактування образу впливає на інтерпретацію арії як провідного засобу персоніфікації героя. *Л. Паваротті* підкреслює ліричність як переважаючу властивість характеру персонажа, щирю чистоту намірів Рудольфа; тон його «розповіді» звучить сердечно й особистісно завдяки переважанню тихої динаміки та м'якому тембру голосу. *Р. Аланья*, навпаки, виявляє яскравий емоційний

складник образу. «Його» Рудольф упевнено розповідає про сенс свого життя: співак помітно виділяє вершини фраз, дещо підштовхуючи верхні ноти, і робить значні фермати, підкреслюючи місцеві кульмінації. *Дж. Раймонді* підкреслює юнацьку імпульсивність та примхливу мистецьку уяву Рудольфа. В арії він деталізує зміни динаміки, підкреслює хвилеподібність мелодичних фраз, дещо загострює ритмічний малюнок, виявляючи поривчастість і певну емоційну екзальтованість персонажа.

Порівняльний аналіз виконання тенорових арій Дж. Пуччіні видатними тенорами XX – початку XXI століття (арія Роберто «Ессо la casa...» з опери «Вілліси»/ Р. Аланья, Й. Кауфман, П. Домінго, В. Лукетті, Б. Морель; перша арія Каварадоссі «Recondita armonia» з «Тоски» та перша арія Пінкертон «Dovunque al mondo» із «Мадам Батерфляй»/ Б. Джильї, Х. Каррерас, Й. Кауфман, Ф. Кореллі, Р. Вільясон; друга арія Калафа «Nessun dorma» з опери «Турандот»/ Б. Джильї, Ф. Кореллі, Л. Паваротті, Й. Кауфман, Д. Флорес) продемонстрував, що множинність інтерпретаційних моделей включає *незмінні риси* (розуміння художньо-образної концепції та музичної стилістики композитора, збереження кращих вокальних традицій виконання), *індивідуалізовані властивості* (обумовлені фаховими та фізіологічними властивостями співака) та *рухливо-змінні характеристики* (залежно від ситуативної взаємодії виконавців та динаміки розвитку образу).

Проаналізовано значення художньо-образних інтенцій виконавців у процесі втілення сценічного образу. *Б. Джильї* знаходить тонкі штрихи для створення кардинально різних образів завдяки зміні елементів вокальної техніки, типів звуковедення та фразування – в той час, як *Х. Каррерас* майже не вносить змін у тембральні характеристики звуку та спираючись на природу власного голосу, демонструє різні типи емоційної наповненості звучання. *Й. Кауфман*, фокусуючись на внутрішній змістовності образу героя, вокально деталізує глибинні психологічні рухи персонажа. *Ф. Кореллі*, використовуючи унікальні властивості свого голосу, знаходить вокальні прийоми для створення контрастних, але цілісних звукообразних рішень. Отже, кожен із виконавців,

шукаючи підхід до створення переконливого індивідуального темброобразу, застосовує власну фахову технічну майстерність, враховуючи стилістику вокального письма композитора.

Таким чином, дослідження оперної творчості Дж. Пуччіні потребує осмислення унікального театрального мислення композитора. Дійові особи його опер завжди мають індивідуальне «обличчя» і разом з тим об'єднані авторським «баченням» персонажа. Особливу увагу композитора привертає лірико-драматичний тенор (*tenor-spinto*), що підтверджується наявністю майже в кожній опері головного героя з цим типом голосу і засвідчує сприймання певного темброобразу як носія художньо-змістовного сенсу.

Вагоме місце у розвитку образу персонажа та в драматургії оперного твору загалом посідає *арія* (водночас максимально фокусуючи увагу слухача на емоційно-тембральному наповненні голосу виконавця). Здатність Дж. Пуччіні поєднувати наскрізний музичний розвиток із фіксацією уваги на драматургічно важливих епізодах – визначальна риса його авторського мислення. Лише вдумлива кропітка робота з музичним текстом, глибинне розуміння стильових засад творчості композитора, стилістики його авторського письма дає співаку можливість створити власну, емоційно наповнену виконавську інтерпретацію, що викликає відгук у публіки і стає справжнім художнім надбанням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є. Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура* : зб. наук. статей. Одеса, 2020. Вип. 30, кн. 1. С. 89–96.
2. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання виховання різнопрофільних співацьких особистостей : дослідження. Київ: Українська ідея, 1999. 24 с.
3. Барнич М. М. Акторське «переживання в ролі» як творчий процес : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.02 – Театральне мистецтво. Київ, 2007. 19 с.
4. Бархатова С. Романтическая музыкальная драма belcanto. *Музыкальная академия*. 2003. № 1. С. 111–117.
5. Богданова-Дашак І. Ріхард Вагнер та італійська музична культура останньої третини ХІХ – початку ХХ століття. *Наш Вагнер : Київському Вагнерівському товариству – 25*. Київ, 2021. С. 115–128.
6. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2021. № 4(2). С. 109–122.
7. Буркацька Т. В. Ліричне як виражальна якість у операх Г. Доницетті. *Музичне мистецтво і культура* : зб. наук. статей. 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 224–237.
8. Бутенко Л. М. Музично-психологічна інтонація як дієвий чинник створення оперно-хорового образу. *Музичне мистецтво і культура* : зб. наук. статей. Одеса, 2001. Вип. 2. С. 275–285.
9. Гнатів Т. Ф. «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні: на підступах до моноопери. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2005. Вип. 18 : Культурологія та мистецтвознавство. С. 138–144.
10. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
11. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ, 1999. 269 с.
12. Гречишкіна Н. Ф. Особливості концертного виконання оперної арії : навч. посіб. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток ЛТД», 2007. 106 с.
13. Дай Тяньсян. Оперний мелос як предмет емоціологічного вивчення: оперознавство у діалозі з теорією емоцій. *Музичне мистецтво і культура* : зб. наук. статей. Одеса, 2023. Вип. 37. С. 201–214.
14. Джулай Г. А. «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура* : зб. наук. статей. Одеса, 2020. Вип. 30, кн. 1. С. 11–18.

15. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 т. / пер. з нім. Ю. Семенов. Т. 2 : Бароко. Класика. Романтика. Нова музика. Одеса : Будівельник, 2004. 240 с.

16. Захарчук Т. Г. Художній принцип метафоричності у сучаснім вокальнім виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2008. 16 с.

17. Іваницька Я. А. «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні та японська культура. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2003. Вип. 10. С. 69–77.

18. Іваницька Я. А. Опера як семіотичний об'єкт (на прикладі «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні). *Київське музикознавство* : зб. статей Київ, 2004. Вип. 14. С. 66–71.

19. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник / ред. М. Р. Черкашиної. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.

20. Каданцева Н. Гучномовна камерність веристської опери. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність* : Тези і матеріали Міжнар. наук.-творчої конф. Одеса : Астропринт, 2022. С. 83–84.

21. Качанова О. Образи-характери головних героїнь в опері Дж. Пуччіні «Вілліси» та балеті А. Адана «Жизель». *Київське музикознавство* : зб. статей. 2013. Вип. 46. С. 157–162.

22. Кириллина Л. Драма – опера – роман. *Музыкальная академия*. 1997. № 3. С. 3–15.

23. Кисла С. Образ Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Баттерфляй» у контексті оперних пошуків Джакомо Пуччіні. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. праць. 2021. Вип. 37, том 2. С. 21–26.

24. Комарніцький Я. В. Тенорові темброобрази в операх Джакомо Пуччіні: досвід систематизації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 138 : *Інтерпретаційні аспекти музичної творчості*. С. 126–136. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294802>

25. Комарніцький Я. Амплуа тенора в музичному театрі Джакомо Пуччіні (інтерпретаторські моделі образу Рудольфа в опері «Богема»). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв* : наук. журнал. Серія: Музичне мистецтво. 2024. Том 7, № 1. С. 29–43. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.1.2024.303758>

26. Комарніцький Я. Італійська опера в історичних процесах еволюції жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2025. Вип. 52. С. 100–110. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334066>

27. Комарніцький Я. В. Музичний театр Джакомо Пуччіні як мистецький феномен. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 17–18 квіт. 2024 р. / КНУКіМ, фак-т муз. мистецтва. Київ, 2024. С. 30–33.

28. Комарніцький Я. В. Ампула тенорових персонажів в операх Дж. Пуччіні. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : зб. матеріалів IX Міжнар. наук.-практ. конф., 24 жовтня 2024 р. / Київський нац. університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, 2024. С. 125–127.

29. Комарніцький Я. В. Опера «Плащ» Джакомо Пуччіні: змістовно-образний концепт. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф., 10–11 квітня 2025 р. Київ : КНУКіМ, 2025. С. 58–60.

30. Королюк Л. Діва в біді: як образ жінки почав асоціюватися з безпомічністю. URL: <https://www.wonderzine.me/wonderzine/culture/19045-diva-v-bidi-yak-obraz-zhinki-stav-asotsiyuvatisya-z-bezpomichnistyu> (дата звернення 12.06.2024).

31. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.

32. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2004. 197 с.

33. Корчова О. Дж. Пуччіні в роботі над оперним лібрето. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 27: Слово, інтонація, музичний твір. С. 166–173.

34. Корчова О. «Плащ» Джакомо Пуччіні як спроба подолання оперного романтизму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX століть. С. 171–176.

35. Корчова О. О. Веризм і Пуччіні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 44 : Музика XX століття – погляд із XXI. С. 65–74.

36. Корчова О. О. Модерністські тенденції в пізній творчості Дж. Пуччіні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*: зб. статей. Київ, 2010. С. 540–551.

37. Корчова О. О. Р. Вагнер, Дж. Верді та Дж. Пуччіні як творці авторського музичного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2010. №2 (7). С. 36–43.

38. Корчова О. Гротеск у творчості Дж. Пуччіні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2019. №3(44). С. 24–32.

39. Корчова О. Парадокс Пуччіні як наслідок національно-політичних спекуляцій в Італії напередодні Першої світової війни. *Мистецтво в обороні* : Колективна монографія Нац. акад. мистецтв України. Київ: Фенікс, 2024. С. 431–448.

40. Кречко Н. М., Комарніцький Я. В. Виконавська традиція в академічному співі: вокально-педагогічний та інтерпретаційний аспекти. *Вісник науки та освіти*. 2024. Вип. 5 (23). С. 1047–1060.

41. Кречко Н., Рязько О. Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. 2022. Вип. 5. С. 46–55.

42. Купець Л. А. «Кармен» Жоржа Бізе та культурні міфи ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2013. № 2 (19). С. 44–59.

43. Лю Сяовень. Образ кохання як смисловий осередок оперного твору: виконавсько-актантний підхід. *Музичне мистецтво і культура* : зб. наук. статей. 2022. Вип. 35, кн. 1. С. 135–146.

44. Маркова О. М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиліть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. Київ, 2023. С. 172–178.

45. Махній М. М. Історія психології: навч. посібник. Київ: Видавничий дім «Слово», 2016. URL: <https://makhnii-history.blogspot.com/2016//blog-post.html> (дата звернення 18.03.2024).

46. Можаяєв Ф. М. Семантичні функції вагнерівського баритону у вокальній драматургії опери «Тангейзер». *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2014. Вип. 2. С. 244–250.

47. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ, 2013. 134 с.

48. Муравська О. До питання про специфіку оперного амплуа баритона: етимологічний та образно-смисловий аспекти. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1(6). С. 153–158.

49. Наумов А. В. Поняття амплуа в практиці оперного театру. URL: sibac.info/conf/science/iv/33953 (дата звернення 6.08.2023).

50. Носуля В. А. Генезис та жанрові атрибути камерної опери. *Музичне мистецтво і культура* : зб. статей. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 42–53

51. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Гельветика, 2021. 448 с.

52. Оганезова О. В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві : відеолекція. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UgpeKjL1xr4> (дата звернення 20.09.2023).

53. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2007. 17 с.

54. Остроухова Н. В. Джакомо Пуччіні в Одеській опері: історія та сучасність. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2025. Вип. 142 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 63–75.

55. Павлишин С. Зарубіжна музика ХХ століття. Шляхи розвитку. Тенденції. Київ : Муз. Україна, 1980. 212 с.

56. Павлишин С. Музика ХХ століття. Львів: БаК, 2005. 232 с.

57. Пахомова Н. Проблема амплуа і організація творчого процесу в театрі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.02 – Театральне мистецтво. Київ, 1990. 20 с.

58. Помпеева А. Ю. Вокальна стилістика в європейській опері малої форми кінця ХІХ – ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2017. 21 с.

59. Путівник по операх. URL: <https://opera-inside.com/?s=puccini&lang=uk> (дата звернення 10.08.2023).

60. Редя В. Перехідні періоди в історії музичної культури: проблеми вивчення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2017. №3(36). С. 33–41.

61. Ржевська М. До проблеми художньо-естетичних і хронологічних меж модернізму. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2010. Вип. 10. С. 23–28.

62. Риччи Л. «Пуччини объясняет самого себя» (для певцов, дирижеров и режиссеров, которые решили исполнить оперы великого маэстро) / Пер. М. Дворкиной. *Музыкальная академия*. 2004. № 1. С. 108–111.

63. Рощенко О. Г., Чен Ке. Тембр-характер як категорія виконавської оперології. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Дніпро: Ліра, 2024. Вип. 26 (1). С. 340–354.

64. Сакало О. В. «Мадам Баттерфлай» Джакомо Пуччіні: жанрова генеза та ідейно-сміслові акценти. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 2014. Вип. 40. С. 4–24.

65. Сердюк Д. Семантика інтонаційного розвитку музичної драматургії образу (на прикладі образу Мімі в опері Дж. Пуччіні «Богема»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2024. № 51. С. 36–42.

66. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2008. 18 с.

67. Сорока І. І. Підтекст : до визначення змісту поняття у системі К. Станіславського. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2013. Вип. 1. С. 138–142.

68. Старикова Є. П. Створення вокально-сценічного образу в оперному жанрі. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. праць. 2018. Вип. 12. С. 143–157.

69. Стахевич А. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: дослідження. Київ: НМАУ, 1997. 272 с.

70. Тан Чжанчен. Специфіка трактовки баса в опері XVII–XIX століть: між амплуа і характером : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2017. 18 с.

71. Фоменко Н. Афект в теорії та виконавській практиці «Stylus Phantasticus». *Культура і сучасність* : наук. альманах. 2019. № 2. С. 130–136.

72. Хе Цзяньхуй. Тембр-амплуа баса-баритона в оперній творчості XVIII–XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2016. 16 с.

73. Хон Чен. Феномен тембру-амплуа баса в оперному співі XIX–XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2008. 17 с.

74. Цодоков Є. Оперний вокал у XIX–XX століттях. URL: <https://www.operanews.ru/dic-vocal1.html> (дата звернення 18.09.2023).

75. Чекан Ю. І. Музикознавча компаративістика: від методу до науки. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки* : зб. наук. праць. Луцьк, 2012. Вип. 10. С. 6–18.

76. Чен Ке. Виконавська оперологія: методологія, термінологія, аналіз : дис. ... доктора філософії / 025 – Музичне мистецтво. Харків, 2024. 219 с.

77. Чен Ке. Поняття тембр-амплуа в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Харків, 2022. Вип. 65. С. 137–152.

78. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у просторі мінливого світу: монографія. Харків : Акта, 2013. 468 с.

79. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. журнал. 2022. №18(1). С. 17–25.
80. Черкашина-Губаренко М. Аспекти сучасного оперознавства: пригоди оперних сюжетів. *Мистецтвознавство України*. 2023. Вип. 23. С. 150–161.
81. Чжан Івен. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночного». *Музичне мистецтво і культура* : зб. наук. статей. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 76–87.
82. Чжан Сяохао. Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві : дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2008. 16 с.
83. Чжен Цзінь. Тема кохання як естетична та музично-інтонаційна парадигма оперного жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво Одеса, 2013. 19 с.
84. Чжи Ін. Оперний речитатив як музично-мовний феномен в контексті історичної традиції європейської опери : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2015. 20 с.
85. Якобенчук Н. Особливості музичної мови пізнього періоду творчості Дж. Пуччіні (на прикладі його опер «Сестра Анжеліка» та «Турандот»). *Музика в діалозі з сучасністю: мистецькі, педагогічні, комунікаційні аспекти музичної культури України ХХІ століття* : Матеріали наук.-практ. інтернет-конференції. Київ: КНУКіМ, 2020. С. 51–52.
86. Bonds M. E. A history of music in Western culture – 4th ed. Boston: Pearson Education, Inc, 2013. 689 p.
87. Budden J. Puccini: His Life and Works. Oxford University Press, 2002. 527 p.
88. Carner M. Puccini: A Critical Biography. New York : Alfred A. Knopf, 1959. 500 p.
89. Cotton Sandra. Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization. DMA diss., The University of North Carolina at Greensboro, 2007. 95 p.
90. Davis A. C. Il trittico, Turandot and Puccini's late style. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010. 311 p.
91. Fach (The Fach system of vocal classification). URL: <https://halifaxsummeroperafestival.com/opera-resources/the-fach-system-of-vocal-classification/> (дата звернення 13.10.2023).
92. Fisher D. Burton. Puccini's Operas: The Glorious Dozen. Opera Journeys Publishing, 2000. 712 p.
93. Girardi M. Puccini: His International Art. Chicago, University Press, 2002. 546 p.

94. Kloiber R., Konold W. & Maschka R. Handbuch der Oper. Bärenreiter Verlag. 2019. 958 S.

95. Letters of Giacomo Puccini. Collection JaiGyan. Internet Archive Python library. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.62075/page/n233/mode/2up> (дата звернення 3.10.2023).

96. Lualdi Adriano. Giacomo Puccini i suoi detrattori e l'Opera nazionale del '900. URL: <https://www.rodioni.ch/malipiero/adrianolualdi/lualdipuccini.html> (дата звернення 15.07.2024).

97. Marioni Gino. The Unfinished Turandot and Puccini's Laryngeal Cancer. URL: <https://www.academia.edu/57501330> (дата звернення 4.10.2024).

98. Martino D. Catastrofi sentimentali Puccini e la sindrome pucciniana. Edizioni di Torino : EDT, 1993. 160 p.

99. Musco G. Musica Teatro Giacomo Puccini (Vol. 1). Published by Calosci, Cortona, 1989. 340 p.

100. Norris Elizabeth. The Evolution of Female Voice Types in Selected Operas of Giuseppe Verdi. University of Kansas, Music and Dance, 1990. 88 p.

101. Scovasso Stephen. Giacomo Puccini's Enigmatic Farewell to Italian Opera : monography. Arizona State University, 2015. 170 p.

102. Taruskin R. Oxford History of Western Music. V. Music in the 20th century. URL : https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/TARUSKIN_-Oxford_History_of_Western_Music_Richard_Taruskin_Vol.5a.pdf (дата звернення 15.04.2023).

103. Torre Franca F. Giacomo Puccini e l'opera internazionale. Torino: Fratelli Bocca, 1912. 136 p. URL: https://www.examenapium.it/cs/biblio/TorreFranca_1912.pdf (дата звернення 15.02.2025).

104. Wigand O. Richard Wagner. Leipzig, 1950. 252 S. URL : https://archive.org/details/bub_gb_ecsAAAAYAAJ/page/n13/mode/2up (дата звернення 15.02.2024).