

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
Факультет музичного мистецтва і хореографії
Кафедра музично-сценічного мистецтва

Дипломна (бакалаврська) робота
на здобуття
освітнього рівня «бакалавр» на тему:
«Стильові особливості оперних творів Дж Пуччіні»

Виконала:
студентка IV курсу
Строганова Єлизавета
Андріївна

Науковий керівник:
завідувач кафедри,
заслужений діяч мистецтв
Гринишин Мирослав
Васильович

Допущено до захисту

«_____» _____ 2025 року

Завідувач кафедри

Мирослав ГРИНИШИН

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ОПЕРНОГО СТИЛЮ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	5
1.1. Принципи оперної композиції і поняття оперного стилю.....	5
1.2. Поняття оперного стилю у сценічному втіленні музичної партитури.....	10
1.3. Оперний стиль у контексті проблем сучасної вокальної інтерпретації італійської опери.....	17
Висновки до розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. ДИНАМІКА ЕВОЛЮЦІЇ ТВОРЧОСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ.....	27
2.1. Становлення творчості Дж.Пуччіні.....	27
2.2. Опера Дж. Пуччіні «Плащ» у контексті проблеми репертуара навчальних оперних студій.....	30
2.3. Східна екзотика в операх Дж. Пуччіні на прикладі опер «Мадам Баттерфляй» та «Турандот».....	38
Висновки до розділу 2.....	47
ВИСНОВОК.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Актуальність теми. Опера виникла в Італії, як рід музично-драматичного твору. Опера заснована на синтезі слова, сценічної дії та музики. На відміну від різних видів драматичного театру, де музика виконує службові, прикладні функції, в опері вона стає основним носієм та рушійною силою дії. Для опери необхідний цілісний, що послідовно розвивається музично-драматичний задум. Якщо він відсутній, а музика лише супроводжує, ілюструє словесний текст і події, що відбуваються на сцені, то оперна форма розпадається, і специфіка опери як особливого роду музично-драматичного мистецтва втрачається.

Найважливішим, невід'ємним елементом оперного твору є речитативний спів, що передає багату гаму людських переживань у найтонших відтінках. Через різний лад вокальних інтонацій в опері розкривається індивідуальний психічний склад кожної дійової особи, передаються особливості його характеру та темпераменту. Зі зіткнення різних інтонаційних комплексів, відношення між якими відповідає розстановці сил драматичної дії, народжується «інтонаційна драматургія» опери як музично-драматичного цілого.

Оперні твори по праву займають важливу нішу у гілці музично-драматичних творів, вони шанувалися найаристократичнішими колами нашого суспільства і, слід зазначити, залишаються популярними досі. Як відомо, оперні твори бувають різними-романтичні, комічні, опера-балет і так далі, однак, серед них усіх є ті, які відіграли найважливішу роль історії оперного мистецтва і визнані найкращими з найкращих.

Яскравим прикладом оперного мистецтва є Дж. Пуччіні. Джакомо Пуччіні одним із перших у Європі звернувся до японського сюжету. Щоб з максимальною достовірністю передати в музиці східний колорит, він використав справжні японські наспіви. Лише справжній талант, завзятість та сильне бажання подарувати світу прекрасну, вічну музику допомогли

піднятися на музичний Олімп Дж. Пуччіні. Джакомо Пуччіні вдалося зробити майже неможливе – не лише зазвучати нарівні з визнаними оперними композиторами, а й залишитися поза популярними течіями. Він прокладав свій творчий маршрут, звіряючись із найвірнішими картами: власним почуттям музики та театрального дійства.

Вітчизняна бібліографія, присвячена його творчості, представлена низкою досліджень, серед яких виділяємо монографії Л. Данилевича, О. Левашової, І. Нестьєва, а також видання листів композитора, що розкриває широту і розмаїття його творчих і особистісних контактів. Останні десятиліття відзначені також появою низки дисертацій і супутніх публікацій, які виявляють резонансність творчості Дж. Пуччіні не тільки в контексті його епохи та її жанрово-стильових шукань, але і в бутті музичного театру і вокально-виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. Серед таких виділяємо дослідження М. Мугінштейна, Е. Корчової, Т. Захарчук, а також роботи А. Кенігсберг і Л. Данько.

Мета та завдання дослідження. Мета дослідження – виявлення поетико-інтонаційних особливостей опери Дж. Пуччіні в контексті жанрово-стильової специфіки італійського музичного театру початку ХХ ст. і загальної еволюції творчості композитора.

Завдання дослідження:

- навести теоретичні та історичні засади формування оперного стилю у контексті проблем вокальної інтерпретації;
- дослідити становлення творчості Дж. Пуччіні;
- проаналізувати оперу Дж. Пуччіні «Плащ» у контексті проблеми репертуара навчальних оперних студій;
- охарактеризувати східну екзотику в операх Дж. Пуччіні на прикладі опери «Мадам Баттерфляй» та «Турандот».

Об'єктом дослідження є формування оперного стилю у контексті проблем вокальної інтерпретації.

Предмет дослідження оперна творчість Дж. Пуччіні в багатоаспектності його змісту та еволюційної динаміки.

Методи дослідження. Методологія дослідження виходить з історичного підходу до вивчення культурних феноменів. Характер роботи зумовив необхідність міждисциплінарного підходу, що дозволило дослідити проблему комплексно на перетині таких наукових дисциплін, як історія, культурологія, мистецтвознавство, музикознавство. У цьому контексті були використані загальнонаукові та спеціальні методи дослідження: історико-генетичний, компаративний та системно-структурний метод.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному дослідженні оперної творчість Дж. Пуччіні в багатоаспектності його змісту. В роботі дослідження творчості Дж. Пуччіні дозволило розширити наукові уявлення про оперний театр та музичну поетику, який зробив значний вплив в розвитку італійської музичної культури ХХ століття. Висновки, сформульовані в роботі, розкривають можливості для подальшого вивчення великої творчості Дж. Пуччіні з поглибленням у музично-театральну проблематику або з розробкою інших жанрових сфер.

Практичне значення дослідження. Матеріали роботи можуть бути використані у навчальному процесі вищих освітніх установ культури та мистецтва, на курсах історії зарубіжної музики, історії опери, оперної драматургії, аналізу музичних творів. Також робота може виявитися корисною практикам музичного та драматичного театру: режисерам-постановникам, співакам, акторам, сценаристам.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ОПЕРНОГО СТИЛЮ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

1.1. Принципи оперної композиції і поняття оперного стилю

Будь-який витвір мистецтва – такий самий синтетичний витвір, як і все мистецтво. Більше того, мабуть, найбільш синтетичним виявляється саме витвір мистецтва, оскільки фактично вбирає в себе і сутність загального (мистецтво), і сутність особливого (виду мистецтва). Твір мистецтва може включати найрізноманітніші художні елементи. Наприклад, нічого дивного в тому, що у творі скульптури зустрічаються елементи живопису чи музики тощо. Але це не знімає її необхідності належати даному виду мистецтва.

Музичний синтез, зокрема опера, має особливий інтерес. Він може розглядатися у кількох аспектах. Перш за все, опера виникає на основі активної взаємодії кількох видів мистецтва, а саме: літератури, музики, образотворчого мистецтва, взаємодія яких створює нове мистецьке явище, що має активний культурний потенціал і здатне при контакті з глядацькою аудиторією виконати кілька важливих функцій: емоційну, пізнавальну, виховну, катарсичну та ін [1,с.58].

Однак музичний синтез передбачає й іншу інтерпретацію – синтез режисерського та акторського мистецтва. Цей аспект яскраво відбиває органічність зв'язку проблеми синтезу з широким колом питань художньої творчості [7,с.5].

Слово опера у перекладі з італійської означає «праця», «твір». Це звичне сьогодні позначення дуже рідко зустрічається у старовинних рукописних партитурах чи опублікованих лібрето. Спочатку музичну виставу називали «*dramma per musica*» (див. словник) – «драма через музику» або «музична драма», до чого додавали – опера (*opera* – від «*opus*»), то є праця такого композитора. Також вживалися терміни *tragicommedia*, *melodrama*, *dramma*

seria, festa teatrale, opera scenica та ін. До XVIII ст. кількість назв поменшала, хоча єдиного позначення все ж таки не існувало. Для того, щоб відрізнити серйозну оперу від комічної, до слова «опера» стали додавати визначення seria (серйозна) або buffa (комічна) [13,с.104].

Традиційно оперу визначають як унікальний синтетичний музичнотеатральний жанр, що включає елементи поезії, драми, вокальної та інструментальної музики, хореографії, мімансу, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, в якому зміст втілюється засобами музичної драматургії, головним чином через вокальну музику.

У музикознавстві оперу зазвичай вивчають із двох сторін:

1) як феномен музичного мистецтва, що постійно змінює свій вигляд у різних епохах, художніх та стильових напрямках. Найважливіші складові оперного жанру – це ознаки роду, пов'язані з поетикою драми (трагедії), епосу, казки, лірики, комедії (сатири); жанровий тип опери, що історично склався (або жанрова модель опери) – *dramma per musica*, зінгшпіль, *seria*, *semiseria* та ін; жанрові ознаки, зафіксовані нерідко композитором титульному листі партитури – опера-билина, опера баладу та ін.

2) як музично-театральний жанр, у якому на перший план виходить проблема музичної драматургії [17,с.58].

Театрально орієнтовані дослідження висувають як свого предмета власне спектакль, вказуючи на наявність дії, драматичного початку, як відмітної ознаки кожної справжньої опери.

Музика в опері підпорядковується загальним законам організації театральної дії. Існує так звана літературоцентристська позиція щодо опери, пов'язана з тим, що в традиційній теорії драми дія драми ставилася у пряму залежність від наявності у ній конфліктної ситуації. З точки зору цієї позиції драматичний початок в опері найчастіше зводять до літературного прообразу.

Опера сама по собі це консервативний жанр, що володіє багатовіковою традицією виконання, пов'язаною з технічними можливостями співаків, адже

основний зміст опери втілюється за допомогою музичної драматургії, головним чином через вокальну музику.

Опера є жанром синтетичним, що об'єднує в єдиній театральній дії драматургію, поезію, вокальну та інструментальну музику, міманс та образотворче мистецтво. Традиційно вважається, що найважливіша в опері музична складова, що дає широкий простір режисеру для оригінальних сценографічних рішень, не змінюючи жодної ноти у партитурі.

Деякі особливості композиції оперного твору:

- взаємозв'язок масштабності та деталізованої формульності. Це проявляється у виборі тем і сюжетів, будови лібретто, образів героїв, усталених амплу співаків-артистів.
- вплив музичних закономірностей на сюжетно-сценічну дію. Музична драматургія спочатку впливає на логіку сюжетно-сценічної дії.
- принцип передбачення. Музика нерідко випереджає дію сценічного ряду, передбачаючи події, що відбуваються на сцені. Вона часом відтворює зоровий образ, портретні риси персонажа до його сценічної появи.
- взаємодія ліричного та драматичного начал. Драматичний стрижень, який обов'язково присутній в опері, уособлює внутрішню пружину дії, його енергетичні стимули.
- наявність трьох рівнів музичної форми опери: малого (окремі номери), середнього (картина або дія) та вищого (опера загалом) [16,с.52].

Дослідники XXI століття розглядають оперу з погляду філософії постмодернізму. Методологічні засади теорії інформації проектуються на феномен оперного тексту та його функціонування в соціумі. Оперний текст розглядається як комплексне складне явище, що породжується взаємодією звукового, вербального та візуального субтекстів. Під субтекстом розуміється шар інформації, що є частиною тексту постановки та зафіксований за допомогою певної системи засобів. Так аудіальний субтекст є реалізацією партитури та її звукового втілення силами диригента, оркестру, солістів та

хору; вербальний субтекст є репліки, створені лібретистом; візуальний субтекст формується з мізансценічного, сценічного та світлового рішення, акторської пластики. Перелічені субтексти можуть мати константність або мобільність.

Висловлюється думка про поліфонічну будову оперного жанру. Дослідники вказують на поліфонічність оперної вистави, як і інших театральних жанрів. Можна назвати оперу одним із найбільш семантично наповнених музичних жанрів. Процес породження значення в оперному спектаклі пов'язаний з взаємодією різнорідних пластів, різних способів кодування. Не тільки кожен із цих сенсоутворюючих пластів окремо, а й їх дотик стає сенсотворчим елементом. Вистава не є безпосереднім результатом інтерпретації оперного твору режисером – через те, що театр – це колективне мистецтво. Тому остаточний текст спектаклю стає продуктом взаємодії також часом протилежних установок його авторів. На створення сенсу «працюють» не лише вербальний та музичний, а й сценічний текст вистави [1,с.96].

Для розуміння функціонування оперного тексту та співвідношенням між його елементами використовується поняття міфу. Неминуча міфологізація класичної спадщини часто змушує глядачів та постановників орієнтуватися на практично анонімні постановочні традиції постановок твору. Можна сказати, що в оперному тексті твір редукується до міфу. Згідно з Бартом, міф використовує лише те, що може бути пристосовано до соціальних потреб. Відповідно мобільні елементи вистави реалізують той семантичний пласт, який найбільше відповідає соціальним очікуванням аудиторії. В силу консервативності оперного жанру, опера найчастіше сприймається через призму певної постановочної традиції. Джерелом інтерпретації є потенційна семантика, яка реалізується у межах мобільних елементів. До мобільних елементів можна віднести та постановочну традицію. При цьому результат інтерпретації не завжди може бути передбачуваним: роль відіграє властивий всім театральним жанрам відтінок імпровізаційності, а також інтерпретує свідомість режисера, виконавця, глядача.

У ХХ столітті музика переживала кризу, і тому вплив образотворчого мистецтва на музику став набувати іншого характеру. Деякі композитори стали створювати твори, де музика ніби брала він функції живопису. Тепер уже не стільки живопис впливав на музику, а навпаки, музика впливала на живопис. Музика живопису має різні способи вираження. По-перше, зростає роль ліричного початку у настрої картини, по-друге, підвищується емоційне значення ритму та колориту. І, нарешті, побудова картини ґрунтується на принципі організації музичного твору (так проявляється у живопису музична форма) [7,с.9].

У ХХІ столітті режисерська інтерпретація, як і глядацьке прочитання оперного тексту, визнаються творчим актом, спрямованим на виявлення сенсу, не закладеного у твір його авторами, але іманентно властивого йому.

Сучасна оперна режисура порушує питання про те, наскільки класична опера може відповідати потребам постановників, які бажають висловити сучасні ідеї на сцені музичного театру, маючи в своєму розпорядженні обмеженим списком міжнародного оперного репертуару, долаючи набір обмежень, що накладаються класичним оперним каноном. Синтетичність оперного жанру передбачає нерозривний зв'язок між сценографією та рештою складових елементів опери, яка нерідко порушується в сучасні постановки.

Отже, дослідження показало, що опера – це синтетичний жанр музичного мистецтва, що поєднує в єдиній театральній дії драматургію, поезію, вокальну та інструментальну музику, міманс та образотворче мистецтво. Традиційно вважається, що найважливіша в опері музична складова. Зміна потреб соціуму та нові режисерські рішення призводять до постійної трансформації оперного жанру. Сучасному глядачеві за інерцією все ще здається, що він спостерігає оперу в класичному розумінні слова, а насправді це вже зовсім інший синтетичний вид мистецтва, безумовно, що має свої права на існування.

1.2. Поняття оперного стилю у сценічному втіленні музичної партитури

Для музикознавства феномен опери є жанром музичного мистецтва, для театрознавства – видом театру. Предметом вивчення музикознавства виступає, перш за все, музична партитура, а теоретик театру досліджує партитуру спектаклю. Музикознавство точно і безпомилково визначає особливості стилю в жанрі опери, тоді як трактування поняття «стиль» стосовно сценічної партитури оперного спектаклю, практично відсутня у театрознавстві. Цьому є своє пояснення.

У системі сучасної нам «науки про театр» вистава – це самостійний твір, музична партитура – лише привід до створення його самобутньої партитури. Теоретику театру чи театральному критику важлива, перш за все, концепція режисера, в якій трактування класичного сюжету має бути актуальним, співвіднесеним з театральною естетикою нашого часу. І в сучасному театрі, де візуальне превалює над слуховим чином спектакля, дія, структура «звучання» і «події» на сцені не формують єдність партитури вистави. Музичні образи у такій постановці не направляють до дії, а лише привід для створення самостійного образного ряду. «Кожна епоха виробляє і в оперній, і в симфонічній, і в романсовій творчості певну суму символічних інтонацій (звукокомплексів). <...> Так утворюються надзвичайно міцні асоціації, які не поступаються смисловій словесній семантиці» [5,с.168].

Очевидно, що у сприйнятті сучасних слухачів ця тонка структура давно втратила свою канонічну, «математичну» точність. Наступні епохи втрачають повноту сприйняття семантичної системи минулого, і вивіреним канонам текст здається сьогодні довільним орнаментом, позбавленим структурних закономірностей, що його породили.

Ось ще один приклад нерозривного зв'язку візуального і звучного у колишній моделі музичний театр. У ярмарковій комічній опері кінця XVII ст. у Франції існував «інтонаційний словник» – дванадцять типів коротких

мелодій, призначених для вираження певних почуттів – радості, страху, глузування. Цей мелодійний матеріал супроводжувався типізованими жестами, зрозумілим та загальноприйнятим способом пластичного позначення сценічних почуттів та положень.

Для кожної епохи цей семантичний стрій свій. Ще Ж.-Ф. Рамо, послідовник свого великого попередника Ж.-Б. Люллі припустив, що вчення Декарта про афекти необхідно поєднати з естетикою оперного спектаклю. «Рамо розумів під афектом певний вираз провідного музичного образу відповідним інтонаційним комплексом, який дає виконавцю та слухачеві визначити тип та характер музичного руху. Відповідно до вчення про афекти, музичний рух є відображенням як внутрішніх «душевних рухів», так і мінливості зовнішнього світу» [2,с.36]. Це визначення, вироблене в епоху музичного бароко точно фіксує основний закон музичного театру: музика об'єднує музиканта-актора та глядача.

Якщо для останнього це спосіб споглядати почуття, відчувати емоції та пристрасті, то для співака, який представляє публіці свого персонажа, музика визначає характер його сценічного існування. «Природа влаштувала так, що ми при словесному спілкуванні з іншими людьми спочатку бачимо внутрішнім поглядом те, чим мова йде, а потім уже говоримо про видне. Якщо ж ми слухаємо іншого, то спочатку сприймаємо вухом те, що нам кажуть, а потім бачимо почуте оком. Слухати нашою мовою означає – бачити, про що говорять, а говорити – означає малювати зорові образи»[2,с.38].

В історії опери існували періоди, коли навіть зовнішність артиста не мала визначального значення в успішній кар'єрі співака. Найбільш яскравий приклад – епоха кастратів. Публіка прощала цим виконавцям надзвичайну повноту, невідповідність статі актора та зображуваного їм персонажа заради досконалого співу, віртуозності, діапазону, техніки вокального дихання.

У театрі XVIII ст. склалася «ціла серія умовних жестів, які передають різні людські пристрасті. У канонізованому жесті фіксувався безпосередній порив, що отримує незмінну класичну форму: здивування – руки вигнуті в

ліктях, підняті до рівня плечей, долоні звернені до глядачів; огида – голова повернута праворуч, руки підняті ліворуч і долонями хіба що відштовхують предмет презирства; благання – руки зімкнуті долонями і тягнуться до партнера...» [13,с.108]. Співак на сцені являв алегорії почуттів, символізував образи героїв, але сам цього героя уособлював лише у слуховому, музичному просторі.

В естетиці романтичної опери зовнішність співака мала більше значення. Але коли творець музичної драми Р. Вагнер шукав ідеального виконавця на роль Зігфріда, вибір його зупинився на Людвігу Шноррі, співаку з видатними вокальними та виконавськими даними, але вкрай невдалою сценічною зовнішністю. Він страждав крайнім ступенем ожиріння. На думку композитора-реформатора, творця теорії відповідності музики та пластики, Людвіг Шнорр «Проникнув в ідеальну сутність моєї драми і глибоко зжився з нею. Жодна нитка психологічної тканини не залишалася непоміченою, найприхованіші відтінки, найніжніші риси душевних переживань знайшли вираз у його грі» [15,с.19]. Очевидно, що тут не йдеться стільки про гру співака на сцені як такий, а про створений вокальними засобами ідеальний образ Трістана.

Першим виконавцем партії Отелло став володар видатного голосу Ф. Таманьо. Він був абсолютно безпорадним актором. «Майстра техніки – його вчителі – вміли розкрити його талановиту духовну сутність. Сам він не вмів нічого із собою зробити. Його навчили відігравати роль, але не навчили розуміти та володіти мистецтвом актора» [1,с.74].

Заняття з Сальвіні, великим Отелло драматичного театру, на думку Д. Станіславського, лише частково заповнили цю прогалину. Але Дж. Верді, особисто прослухав десятки співаків у пошуках Отелло для прем'єри, віддав перевагу великого голосу, а не зовнішності чи драматичного таланту виконавця.

У другій половині минулого сторіччя оперний театр ще відчував вплив трьох з половиною століть власної історії, коли естетика опери формувалася

насамперед у прагненні до досконалого відтворення музичної партитури. У своїх останніх інтерв'ю Джоан Сазерленд зазначала, що з такою великою фігурою і не найсценічнішим обличчям стати зіркою сьогодні їй навряд чи би вдалося. Ні Монсеррат Кабальє, ні Мерелін Хорн не володіли вдалою сценічною зовнішністю, але аудіозаписи цих співачок назавжди залишаться в історії опери як неперевершений зразок вокальної майстерності та стилю в описах Дж. Россіні, Ст. Белліні, Г. Доницетті.

У сучасній нам естетиці опери її шанувальником має стати не витончений у традиціях та тонкощах виконання вокальної партії слухач, а глядач.

Якщо помістити поняття «стиль спектаклю» у полі мистецтвознавчого (не тільки музичного) аналізу, то стане очевидним – стиль в опері повинен мати як слуховий, так і візуальний вираз. Тому що через структуру вокальної лінії ролі він впливає на техніку співу, і на сценічне самопочуття співака, та на його психотехніку. Професійний вокаліст, стикаючись з вокальною партією в опері Россіні, співає її мелодії та фіюритури інакше, ніж каденції в операх раннього Верді. Якщо йому запропонують виступити в опері Пуччині чи Шостаковича, він або буде пристосовувати свій голос до вимог музики ХХ століття, або відмовиться від роботи у спектаклі. Більше того, у роботі над роллю аж до останнього десятиліття минулого століття створення сценічного образу режисером враховувалася вокальна індивідуальність співака-актора. Наївно припускати, що у режисурі та естетиці колишнього, оповідального, театру існували тільки акторські штампи та принцип примітивної ілюстративності музики сценічною дією. Там розвивалися правила та норми, необхідні справжній єдності вокальної та акторської майстерності.

Наприклад, В. Лосский, оперний співак та згодом режисер оперного театру, справедливо поміщав проблему створення сценічного образу на стик музичного та вокального мистецтва. Для нього «Музично-вокальний образ визначає характер виконання та сценічної поведінки оперного артиста <...> Якщо в тебе велике, широке по звуку драматичне сопрано, то роби свою Аїду,

що гордо замкнулася в своєму горі дочкою Амонасро, яка не може примиритися зі своїм становищем рабині. Якщо ж твій звук наближається до ліричного, то роби Аїду нещасною, що страждає, сумно підкоряється своєму положенню» [3,с.87].

Відмінності між віртуозним співом, наприклад, XVIII-XIX ст. та мелодійними побудовами класиків минулого століття величезні. Вплив психофізичних даних співака на його сценічне самопочуття, на схильність до того чи іншого репертуару очевидна. Але сучасна нам теорія театру не прагне виробити розуміння стилю у візуальній площині музичного спектаклю. При цьому музична інтерпретація партитури диригентом або вокалістом поза вимог стилю композитора – Моцарта, Верді, Вагнера – буде піддана різкій критиці, а відмова від дотримання традиції (або від самого тексту) у сценічному прочитанні партитури «на театрі» на початку XXI ст. сприймається не тільки як щось гіпотетично можливе, а як необхідна умова для успіху вистави [2,с.105].

Наведемо приклад такої суперечності. «Фанфари в «Іоланті» Чайковського, що лунають у момент прибуття Альмерика, а потім короля, мають образотворче значення, бо відтворюють звуки фанфар, передбачуваних під час сценічної дії, можливі насправді. А фанфари оркестру в першому речитативі Радамеса в «Аїді» Верді мають виразне значення, бо не зображають фанфар сценічної дії, а ілюструють честолюбні військові мрії героя».

Таким чином, звуки оркестру позначають місце, час, сценічну ситуацію в момент дії (образотворчість у музиці) або виражають почуття персонажа. Отже, якщо режисер, а за ним і співак, відмовляються від тієї чи іншої якості музики, вони сценічним процесом суперечать музиці, або існують у паралельному світі щодо музичної партитури.

В опері вистава та музична партитура можуть являти різні мистецтва, але вони покликані служити задачі об'єднання всіх сценічних засобів, доступних цьому виду театру. Співак-актор та слухач-глядач повинні мати можливість об'єднувати те, що відбувається на сцені та що звучить, при будь-

якому з найрадикальніших режисерських рішень. І тут проблематика музичного стилю, ступінь відповідності партитури вистави музичній партитурі є найточнішим критерієм у оцінці художнього результату «Де немає стилю – там немає мистецтва», – вигукує Коклен і уточнює: «Тут доречно буде помітити таке: прямий обов'язок актора поважати текст. Як би він не трактував його, він повинен говорити те, що написав автор, не менше і не більше» [5,с.168]. Цитата навмисно підібрана з епохи не режисерського (акторського театру), тому що оперний текст, втративши даровану музикою багатовимірність, втрачає драматургічну зв'язність (сценічна дія входить у протиріччя з музичною драматургією).

Сучасний оперний театр продовжує інтерпретувати здебільшого класичний репертуар, але проблема осучаснення класики – проблема не лише опери. Для оперного співака проблема порушення стилю зовсім інша. Текст його партії-ролі скрупульозно зафіксовано у музичну партитуру. Це один із її голосів, які не підлягають трансформації. Форма тут непорушна та архаїчна. Порушення стилю в опері з погляду сценічного мистецтва актора стикається з проблемою, властивою тільки цьому виду театру. Сценічну дію, що передбачає новий зміст, має на увазі та виникнення нових почуттів, поміщених у колишню форму. В умовах, коли люфт між задумом композитора (тон, ритм, динаміка партії-ролі) та можливістю до його інтерпретації мінімальний, виникнення нових смислів для співака актора утруднено а priori. Народжується парадокс: сучасна нам естетика опери прагне єдності музики та драми. Але, порушуючи стилістичні норми музичного жанру опери, саме у такій виставі співак позбавляється можливості синтезу у творчості.

Оперна партитура задає та фіксує суцільну лінію переживання. «Темп та ритм дії мають бути відповідно до музики. Рух має йти по нескінченній лінії, тягнутися як нота на струнному інструменті, обриватися, коли потрібно, як стакато колоратурної співачки» [5,с.169]. У цій цитаті укладені альфа та омега стильової єдності слухового та музичного ряду. «Визначити природу темброво-акустичного, оркестрового мислення композитора та знайти

відповідний цій природі пластичний образ <...> Таким чином, ми ставимо знак рівності між просторово-об'ємним змістом оркестрової звучності та просторово-перспективним її вирішенням хореографічними засобами».

Пластичне рішення ролі співаком-актором вимагає не менш точного співвідношення звучного та зримого в оперній виставі, ніж пошуки відповідності музики та руху балетмейстерами протягом усієї історії балетного мистецтва. Справді, «Актори люблять зробити часом «широкий і красивий» жест рукою. У них живе тим часом інстинктивне почуття простору». До цього можна додати, що актори в опері «грають не лише кожен образ, а й кожний рух». Ймовірно, причина цього факту не тільки і не стільки у невмінні співака в опері грати. В умовах, коли текст вимовляється актором повільніше, ніж у реальному житті, коли відстані між сценою та глядачем збільшено оркестровою ямою, а простір навколо актора-співака наповнюють звуки епічної сили, він свідомо чи мимоволі підпорядковується музиці – її ритму, тону, динаміці. Усе це однаково має характер еристики музичної драматургії та музичного стилю партитури [13,с.110].

Отже, проблема естетики оперного спектаклю сьогодні не в тому, що він знаходиться поза контекстом сучасного театру. Постановки останніх років на найкращих сценах не поступаються драматичним спектаклям у сміливості сценографічних рішень, несподіванки режисерських інтерпретацій. Сьогодні, коли опера без видимих причин відмовилася від колишньої своєї естетики, питання стоїть інакше: наскільки ці новації відповідають змісту, формі та мови цього виду театру. І далі – як співвідносяться ці новації з можливостями людини, що співає, що спирається на музику в сценічному втіленні партії ролі. «Вважається встановленим, що є два типу мистецтва. Один тип орієнтований на канонічні системи («ритуалізоване мистецтво», «мистецтво естетики тотожності»), інший – порушення канонів, порушення всіх раніше запропонованих норм. У другому випадку естетичні цінності виникають не внаслідок дії нормативу, а як наслідок його порушень». Тобто опера народжена каноном і підпорядковується канону, вона «мистецтво естетики

тотожності». Естетика сучасного театру як би не ставить завдання руйнування такого канону. Але протиріччя стилю музичного та сценічного у реаліях оперного театру загострено до краю. «Все це для зору, тоді як опера призначена насолоджувати слух». Ця формула, що відноситься до епохи протистояння французької та італійської моделі опери, актуальна і сьогодні своєю оцінкою можливостей взаємодії музики та театру на новому, режисерському етапі еволюції опери. Визначення К. Гольдоні – «Це рай для очей та пекло для слуху» – що відноситься до того ж періоду історії опери, що дуже точно відображає стан сучасного слухача, початку ХХІ століття, що прийшов в оперу слухати та уявляти. Співак-актор поставлений новою естетикою виду не менш двозначне становище.

1.3. Оперний стиль у контексті проблем сучасної вокальної інтерпретації італійської опери

З метою стилістично збалансованої інтерпретації старовинної музики необхідно вивчення набору автентичних характеристик, що існували у певну епоху та період. Системна реконструкція виконавських традицій опери раннього Бароко передбачає знання комплексу стильових характеристик поетичного та музичного тексту, що визначає афект вокальної партії. Вони також впливають на автентичні типологічні характеристики компонентів виконавчої системи [1,с.109].

В цілому «музичний стиль – це відмінна якість музичних творів, що входять у ту чи іншу конкретну генетичну спільність ..., що дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їхній генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей сприйманої музики, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу характерних ознак» [5,с.171]. Кожна оперна школа, в рамках якої формувався свій власний стиль, що безпосередньо впливає на комплекс вокально-сценічних традицій, є такою системою.

До кінця XVI століття пошуки композиторами нових технічних способів експресивного вираження смислового слова в одноголосному мадригалі призвели до народження і формування цілісної стильової системи – одноголосність у супроводі музичного інструменту (*Monodia con basso continuo*). У середині неї розвивалися різні стильові напрями, включаючи оперний. За класифікацією М. Скаккі (трактат «Коротка розмова про сучасну музику», 1649 р.) до стилів «другої практики», що виходила з переважання слова над музикою, належали, насамперед, камерний стиль та театральний. У рамках камерного стилю Дж. Каччіні розробляв аріозний стиль (*stile arioso*), закладаючи у реформовані ним мадригали глибокі особисті переживання, а Я. Пері займався театральним стилем (стиль простого речитативу) і драматичним речитативом з жестами, що оформилися в речитативний стиль (*Stile recitativo*). Опера, що з'явилася межі XVI– XVII століть, за половину століття зазнала стрімкого розвитку, сформувавши три основні школи: Флорентійсько-Мантуанську, Римську та Венеціанську, що відрізняються співвідношенням тексту та музики, типами інтонування, інструментальними та вокально-сценічними засобами та прийомами.

Виконання першої повноцінної опери – пасторальної казки «Дафна» композитора Я. Пері на Лібретто О. Ринуччіні (1598 р.) – у новому монодичному та речитативному стилях у Флоренції привело до появи Флорентійсько-Мантуанської оперної традиції. У наступних творах, таких як опера «Еврідіка» (1600), Я. Пері вдосконалює стиль, заснований на експресивності сценічної мови більше, ніж музикою, визначаючи емоційно-психологічну інтерпретацію драматичної дії [3, с.83].

Художній текст був у пріоритеті в порівнянні з музичною складовою у вокальній партії, драматична дія концентрувалася у речитативах. Головними вокально-естетичними установками флорентійців були повідомлення художньо-емоційного образу, закладеного авторами в афекті арії, та підвищення виразності виконання через використання дрібних мелізмів та демінуцій у каденціях, формують оперний стиль.

Новий жанр вимагав і інших виконавських рішень, «шляхетної манери виконання». Маючи принцип «наслідування мови (*imitazione delle parole*), Дж. Каччіні у збірці «Нова музика» дав характеристику цього типу співу, який потрібний використовувати і в аріозному, і в речитативному стилі. Вокал самого композитора у стилістиці описувався як «... *dolcezza* («м'якість», «ніжність»), *grazia* («грація»), *belezza* («краса»), *venusta* («спокусливість»), *facilità* («легкість»), але не *profondità* («глибина»), *forza* («сила»), *potenza* («міць»)).

Творці перших оперних творів часто самі брали участь у виставах. Наприклад, Якобо Пері, будучи чудовим тенором, почуттям виконував роль головного героя на прем'єрі «Еврідіки». Першими оперними дивами були флорентійські співачки Вікторія Аркілеї, яка виконувала провідні партії в перших операх, сестри Сеттімія та Франческа Каччіні, Катерина Мартінеїлі з Риму та інші.

Жіночий спів на професійній сцені почав сеїченко, проте, був скоріше епізодичним, оскільки не вітався церквою, а 1644 року було взагалі заборонено: в оперне мистецтво прямо із соборів масово прийшли співаки-кастрати, які виконували жіночі партії. Починає формуватися вокально-тембровий оперний простір. У зв'язку з цим можна згадати флорентійця Джованні Гуальберто Мальї, який брав участь у постановці «Орфея» До. Монтеверді в партіях Музики, Надії та Прозерпіни та мантуанця Джироламо Баккіно, який виконував роль Еврідіки [1, с.147].

Однак у пошуках засобів виразності тосканські композитори нехтували таким потужним засобом вираження художнього образу, як музика. виправив цей пропуск К. Монтеверді, створивши власний стиль для деталізації ліричного тексту.

До початку оперної епохи склалися три головні стилі в співі: *recitar cantando*, що характеризує флорентійське виконання речитативів, *cantar recitando*, що стосується виконання мадригалів у речитативному стилі і *cantar cantando* – спів в аріозному стилі.

Працюючи над оперою «Орфей» (1607 р.) композитор узагальнив всі стилі, що склалися, включаючи мелодійніший аріозний стиль Дж. Каччіні, створивши закінчений оперний стиль «parlar cantando» (говоріння через спів), що відрізняється небувалою драматичною та ліричною виразністю.

Речитативні партії композитора набувають аріозний характер, перетворюючись на співучу декламацію.

Подальший розвиток оперного мистецтва до 30-х років пов'язаний із значним відходом від наслідування античності. Серед Досить рідкісних постановок можна відзначити такі: «Шлюбне поєднання Медоро і Анжеліки» (*Lo sposalizio di Medoro e di Angelica*), 1619, не збереглася), «Арденські джерела», («*Le fonti dell'Ardenna*», 1623, не збереглася), «Королева свята Урсула» («*Le regina sant'Orsola*», 1624) композитора М.М. так Гальяно, «Звільнення Руджеро з острова Альцини» («*Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*», 1625) Ф. Каччіні, "Флора" ("*Flora*", 1628) – Я. Пері/М. Гальяно.

Одночасно з Флорентійсько-Мантуанською традицією до 1640-х років розвивалася Римська оперна школа, початок якої було покладено 8 лютого 1600 виконанням твору Е. де Кавальєрі «*Rappresentazione di Anima e di Corpo*» («Уявлення про душу і тіло»). *cantando*, вперше виконали в Ораторіумі римської церкви Санта Марія делла Валлічелла. У Передмові до першого видання ми знаходимо наступні вказівки для вокалістів: «Щоб будь-який твір було виконано досконало, ...співак повинен співати з почуттям [*con affetto*], легко, сильно [*riano e forte*], ...особливо ж намагатися, як слід вимовляти слова. по сцені, що також викличе співпереживання слухачів» [2,с.105].

Отже, оперний стиль майбутньої Римської школи був імпортований із Флоренції, в якій композитор жив і працював до повернення до Риму. З 1606 року в Римі було поставлено цілий ряд опер, першою з яких стала маленька пасторальна драма «*Eumelio*» («Євмелій») А. Агадзарі, виконана в римській семінарії під час карнавалу 1606 року. свій розвиток римська оперна школа отримала лише після 1625 року, коли головою Римсько-католицькій церкві став Папа Урбан XVIII із сімейства меценатів Барберіні (Роки понтифікату: 6

серпня 1623–29 липня 1644), що заохочував розвиток оперного мистецтва з чудовими декораціями та сценічними ефектами у палаці Барберіні відбулося відкриття театру на три тисячі глядачів. Крім того, під час римських карнавалів практикувалися публічні покази опер на відкритому повітрі [8,с.124].

Римські опери, класифіковані Г. Кречмаром як алегоричні драми, виконувались на площах під час свят для привернення уваги городян. Католицька церква допомагала новому жанру, переслідуючи релігійно-пропагандистські цілі: всередину сюжетів про життя святих і грішників, що розкаялися вставлялися комічні побутові сценки з народного життя з простими персонажами і народною музикою, що стало прообразом майбутніх сюжетів венеціанської трагікомедії. Відповідно до оперного стилю мистецькими завданнями виконавця було вміння поєднувати мовну декламацію з виразним співом та створювати комічні образи. Однією з найкращих опер цієї школи була опера «Галатея», написана Л. Вітторі. Серед римських композиторів також потрібно відзначити З. Ланді, Д. Мадзоккі, Л. Россі.

Оперний стиль у Римі розвивався аналогічно Флорентійському, у бік значного посилення музичного початку: речитативні сцени почали поділятися аріозо та аріями, хорові сцени об'єднуватись однією музичною темою; у аріях ускладнювався мелодійний малюнок, з'являлися вокальні ансамблі []. Крім того, в римських лібрето з'являється термін *mezz'aria* як форма, проміжна між музичною декламацією і чистим співом, що позначило зародження «антиречитативних» тенденцій; поєднання речитативного та аріознодекламаційного типів інтонування супроводжувалося елементами кантילени. Наприклад, у передмові до опери Д. Мадзоки «Ланцюга Адоніса» (1626) лібреттист О. Тронсареллі вказує: «Тут ви знайдете безліч *mezz'aria*. Розкидані по опері, вони порушують нудьгу речитативу».

У 1644 головою римсько-католицької церкви став Інокентій X, який наказав про закриття римського оперного театру та заборону всіх публічних музичних вистав: центр оперного мистецтва перемістився у Венецію. Естетика

Ренесансу, де були засновані оперні твори перших двох десятиліть сеїченто, поступово змінювалася загальноестетичними принципами Бароко, пов'язаними з системою контрасту і афектів, що розвивається, коли за кожним емоційним станом героя закріплювалися конкретні інтонаційні формули. Композитори перебували в активному пошуку засобів музичної виразності для вироблення нового розуміння співвідношення драми та музики.

Становлення та ранній етап у розвитку Венеціанської опери в 30-40-ті роки сеїченто пов'язані з творчістю К. Монтеверді, принесли до неї Флорентійські оперні традиції. Незважаючи на те, що композитор переїхав до Венеції у 1613 році, отримавши посаду керівника капели при соборі св. Марка, твори, створені у період до 1620 року, він відсилав для постановки у Мантуї.

У міру поширення оперного жанру у 20–30-х роках у будинках багатих венеціанців стали відбуватися музичні спектаклі. Ще 1620 року в будинку багатого венеціанця Бембі регулярно виконувалася сценічна кантата Монтеверді «Скарга Аполлона». Однак одна з перших оперних вистав «Proserpina rapita» (Викрадена Прозерпіна, 1630 р.) на лібрето Б. Строцці, написаних після великої перерви, композитор представив тільки через десять років з нагоди весілля молодих людей із впливових кланів Моченіго та Джустініані [1,с.143].

Початок венеціанської оперної традиції був з відкриттям першого громадського оперного театру Сан-Кассьяно в 1637 року прем'єрою опери «Andromeda» (Андромеда), автори Б. Феррарі / Ф. Манеллі. Ця подія мала велике історичне значення: кожен городянин міг купити вхідний квиток, організація оперних спектаклів переходила на комерційні колії. Щоб до театру приходило якомога більше публіки, антрепренери намагалися зробити оперне дійство простішим, зрозумілішим та привабливішим. Відповідно, змінилося коло сюжетів: на оперній сцені почали з'являтися історичні сюжети, які «багатіли тепер бурхливими пригодами та хитромудро сплетеною інтригою». Формувався жанр трагікомедії.

Лібрето для двох опер К. Монтеверді *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Повернення Улісса на Батьківщину, 1640 р.) та *L'incoronazione di Poppea* (Коронація Поппеї, 1642 р.) написали поети Д. Бадоаро та Ф. Бузенелло, що входять до італійського літературного руху «саргіссіо». Принциповою відмінністю цих опер було запровадження образів героїчної пристрасті, несподіваних розгалужень сюжетів другого плану, що затьмарювали часом основну драматичну лінію [16,с.165].

Нові принципи сценічної дії відповідали бажанням самого К. Монтеверді показати різні психологічні стани засобами музики. Композитор вимагав від авторів лібрето показувати переживання як головних героїв, а й другорядних. Порівняно з узагальненими образами страждання, смутку в «Орфеї», в останніх операх представлено духовний світ реальних людей із різних верств суспільства та різні типи персонажів «... від наївних юнаків до мудреців, від королів до слуг, від ненажер і розпусників до високих духовних особистостей». Наприклад, для показу низинного та злобного характеру товстуна Іро в опері Повернення Улісса на Батьківщину його партія написана одноманітною примітивною мелодією з уривчастими звуками, а кульмінацією є прийом довгого, посиленого «вию», який потрібно виконувати не менше тридцяти секунд. Це був період, коли традиції флорентійської *drama per musica* увійшли в суперечність із альтернативним розумінням оперного жанру, як музичного спектаклю. Оперний стиль, базувався на змінному співвідношенні між музичною та поетичною складовими. Хоча величезний вплив ідей К. Монтеверді про важливість декламаційного та аріозного стилів у композиції сцен-монологів все ще зберігалася.

Таким чином, ці процеси не оминули стороною і самого К. Монтеверді: займаючись пошуками музичних засобів вираження сильних емоцій, він винайшов «схвильований стиль (*stile concitato*) для струнних інструментів. Ця подія «означала перехід від музичної декламації до музичного втілення емоційних станів героїв, до системи афектів, що розуміється поки дуже гнучко. Звідси поєднання природної декламації з яскравим мелодійним

тематизмом, наскрізної будови великих сцен з елементами симетрії, лейтмотивами, замкнутими аріями у різних формах ... »[1]. Організація сценічної дії змінювалася у бік формування типізованої оперної композиції «речитатив – арія» Іншою причиною таких змін було те, що театрам, як комерційним підприємствам, було не вигідно витратити зайві гроші на оплату хорів: хорові сцени поступово втрачали значення, а сольні партії набували великої виразності. Провідні вокалісти навіть почали активно вимагати від авторів зміни тексту та сцен та партитури. Наприклад, у лібрето опери «Egghist» (1643 р.) Дж. Фаустіні довелося додати сцену божевілья героя. Формувалася барочна опера, в якій кожен тип голосу мав своє місце у вокально-реєстровій ієрархії.

На основі «схвильованого» виконавського стилю К. Монтеверді сформувався ранній «патетичний стиль» (*stile patetico*), який передбачав передачу таких емоцій, як радість, ревності, тріумфування, гнів, войовничість та інших. Для максимальної виразності співу було необхідно зосередити увагу на вокальній складовій, звівши до мінімуму музичний супровід.

Таким чином, основа раннього «патетичного» стилю у венеціанських операх композитора є емоційно піднятий ліричний текст, що реалізується у вигляді речитативу або аріозо з використанням розспівів залежно від розуміння сенсу окремих слів, емоційного змісту тексту загалом та емоційного підтексту. Посилення емоційного навантаження на музику ставило перед виконавцями завдання пошуку нових прийомів вокальної техніки та типу інтонування. У галузі вокальної техніки розвивалася кантилена, голосознавство ставало зв'язковим та рівним, виразним із невеликими колоратурами в аріозних частинах арій; формувалася триреєстрова техніка *bel canto*.

Композитори 1640-х, працюючи в рамках «патетичного стилю», продовжували використовувати риторичні прийоми виділення ключових слів і працювати над мовленнєвою інтонацією, втілюючи найважливіші драматичні моменти в речитативах, в яких, однак, з'являються прикраси та

тривалі пасажі. Розвиток оперного стилю у бік музичності призвів до формування віртуозної стилістики із застосуванням розспівів поза прив'язкою до основних смислових слів, даючи можливість вокалістам показати красу звучання музики. Остаточно склалася система арій: арія строфічна, двочастинна, тричастинна. На початок центрального періоду існування Венеціанської школи з 1650 року зміцнювалися тенденції звільнення музики від диктату тексту, привівши до рівності музики зі словом [1,с,93].

Таким чином, оперний стиль розвивався від речитативу до більш загальної передачі художнього образу, закодованого у тексті. У кожній з оперних шкіл змінювалося співвідношення між словом та музикою, дозволяючи побудувати єдину парадигму в галузі історично поінформованого виконавства та стати для нього своєрідною системою координат. Вивчення оперного стилю дає можливість сучасному вокалісту сформувати єдиний погляд на процеси в музичному мистецтві, дозволяючи використовувати історично обґрунтовані типи інтонування, способи роботи з поетичним текстом, засоби музичної виразності, особливості вокальної техніки.

Висновки до розділу 1

Традиційно оперу визначають як унікальний синтетичний музичнотеатральний жанр, що включає елементи поезії, драми, вокальної та інструментальної музики, хореографії, мімансу, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, в якому зміст втілюється засобами музичної драматургії, головним чином через вокальну музику.

Проблема естетики оперного спектаклю сьогодні не в тому, що він знаходиться поза контекстом сучасного театру. Постановки останніх років на найкращих сценах не поступаються драматичним спектаклям у сміливості сценографічних рішень, несподіванки режисерських інтерпретацій. Сьогодні, коли опера без видимих причин відмовилася від колишньої своєї естетики, питання стоїть інакше: наскільки ці новації відповідають змісту, формі та мови

цього виду театру. І далі – як співвідносяться ці новації з можливостями людини, що співає, що спирається на музику в сценічному втіленні партії ролі.

До початку оперної епохи склалися три головні стилі в співі: *recitar cantando*, що характеризує флорентійське виконання речитативів, *cantar recitando*, що стосується виконання мадригалів у речитативному стилі і *cantar cantando* – спів в аріозному стилі.

Таким чином, оперний стиль розвивався від речитативу до більш загальної передачі художнього образу, закодованого у тексті. У кожній з оперних шкіл змінювалося співвідношення між словом та музикою, дозволяючи побудувати єдину парадигму в галузі історично поінформованого виконавства та стати для нього своєрідною системою координат.

РОЗДІЛ 2. ДИНАМІКА ЕВОЛЮЦІЇ ТВОРЧОСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ

2.1. Становлення творчості Дж.Пуччіні

Існує ілюзія, що творчість Джакомо Пуччіні вичерпно досліджена. І дійсно, протягом багатьох останніх десятиліть було видано велику кількість фундаментальних праць, присвячених його музиці.

Як відомо, життя та творчість Джакомо Пуччіні були тісно пов'язані з історичним періодом, на який припав його творчий шлях. Джакомо Пуччіні (Джакомо Антоніо Доменіко Мікеле Секондо Марія Пуччіні) народився 22 грудня 1858 року у місті Лукка провінції Тоскана на півночі Італії. Він був спадковим інтелігентом, сином та онуком музикантів.

Прадід Джакомо – відомий у середині XVIII століття церковний композитор та диригент кафедрального хору у Луккі. Його батько теж був шанованим композитором (у Луккі він поставив дві свої опери і заснував музичну школу), хоч і не нажив багатства. Після його несподіваної смерті 33-річна вдова Альбіна залишилася з шістьма маленькими дітьми без жодних коштів. Незважаючи на це мати майбутнього маестро зробила все можливе, щоб виконати волю покійного чоловіка та дати музичну освіту обдарованому Джакомо [7,с.138].

Хлопчик співав партію контральто у церковному хорі, а з десяти років уже заробляв грою на органі у церквах не лише у Луккі, а й у інших містах. У стінах лукського Музичного інституту імені Паччіні юнак познайомився з основами гармонії та інструментування. Але рішення стати оперним композитором Джакомо прийняв лише після того, як 1876 року побував на «Аїді» Дж. Верді. Опера зсправила на нього грандіозне враження, і, отримавши диплом про закінчення Інституту імені Паччіні, восени 1880 року він вирушив до Мілану, де, витримавши вступні іспити, вступив до консерваторії.

З 1880 по 1883 Джакомо навчався у великих майстрів (Амількаре Понкьеллі, Антоніо Баццині) і ділив тяготи жебрацького студентського життя з майбутнім родоначальником веристської опери П'єтро Масканьї.

У рік успішного закінчення консерваторії Пуччіні приступив до створення своєї першої опери «Вілліси», про що згодом із посмішкою згадував: «...Господь торкнувся мене своїм мізинцем і сказав: «Пиши для театру, тільки для театру». І я дотримувався цієї вищої поради!»

31 травня 1884 року оперу поставили на сцені міланського театру «Даль Верме». Дебют 25-річного композитора був успішним. Пуччіні помітили та оцінили впливові люди, зокрема найбільший видавець Джуліо Рікорді. Саме він одним із перших розпізнав неабиякий талант і своєрідність музично-драматургійних схильностей Пуччіні. За п'ять років з'явилася друга опера – «Едгар». Цей період у житті композитора був пов'язаний із серйозними фінансовими труднощами і смертю матері.

Прем'єра опери на сцені міланського театру «Ла Скала» (21 квітня 1889 року) пройшла без особливого успіху. Критика різко засуджувала невідповідність, пихатість і сюжетну заплутаність лібретто. Навіть Рікорді, який завжди гаряче захищав роботи свого підопічного, змушений був погодитися з цими докорами [9,с.8].

Невдачі не зламали Джакомо, який захопився драматичним сюжетом п'єси популярного французького драматурга Ст. Сарду – «Флорія Тоска» – і ідеєю створення однойменної опери. Але реалізувати свою мрію йому вдасться лише через десятиліття.

В основу його нового та цілком зрілого твору ліг сюжет роману А. Ф. Прево «Історія кавалера де Гріє та Манон Леско». Пуччіні оселився у маленькому містечку Торре дель Лаго, яке буде його притулком наступні тридцять років. В оточенні прекрасної природи він повністю віддається творчості, відволікаючись лише на полювання та рибалку. Але ще він відчуває сильне почуття до жінки.

Кохану Пуччіні звали Ельвіра Бонтурі. Ця темпераментна та енергійна жінка зіграла велику роль у долі композитора, заради якого залишила чоловіка та батька своїх двох дітей.

Лише через багато років, після смерті законного чоловіка, вона змогла оформити шлюб з Пуччіні. Щоправда, їхні стосунки з Джакомо були далеко не ідеальними: пориви пристрасті змінювалися сварками. Але все ж таки Ельвіра була відданим другом і помічницею композитора, багато в чому сприяючи його успіхам.

Створення «Манон Леско» було пов'язане ще з однією важливою подією в житті Пуччіні народженням первістка Антоніо. Восени 1892 року Пуччіні закінчив твір, у якому проявив себе як зрілий драматург.

Описуючи типову для європейської опери другої половини XIX століття історію провінційної дівчини, що стала на утримання багатого банкіра, композитор зосередив увагу переживаннях Манон та її коханого. У цій опері остаточно склався самостійний мелодійний стиль композитора, тісно пов'язаний із традиціями сучасної італійської побутової пісні.

Опера мала величезний успіх, та й сам маестро був гордий «Манон...», вважаючи її одним із найулюбленішим своїх дітлахів.

Пуччіні знайшов славу і популярність: його запрошують викладати в Міланську консерваторію, пропонують очолити лицей Бенедетто Марчелло у Венеції. Він відхиляє привабливі пропозиції, воліючи спокійне життя самотника у тиші Торре дель Лаго.

З червня 1898-го до вересня 1899 Пуччіні створював партитуру одного з найбільш драматичних творів. «Туски» він написав майже на одному диханні. Авторами лібретто стали Л. Ілліка та Дж. Джакоза за участі самого В. Сарду.

17 лютого 1904 року в «Ла Скала» пройшла прем'єра «Мадам Баттерфляй», яка виявилася майже провальною, частково через заздрісні чутки, що розпускаються іншими композиторами, а також через незвичну для італійської аудиторії розтягнутість обох актів. Проте через три місяці оновлена опера завоювала повне визнання публіки. Триумф «Мадам Баттерфляй»

ознаменував закінчення творчого зльоту та початок досить тривалого періоду депресії маестро (майже 15 років).

Створені в ці роки твори («Дівчина із Заходу», 1910; «Ластівка», 1917) були помітно слабші за своїх попередників. На наступному етапі життя та творчості (1919-1924) Пуччіні вдалося не лише вийти з творчої кризи, але й досягти нових вершин, збагативши італійську оперну класику яскравими шедеврами («Джані Скіккі» та «Турандот»).

Згадуючи оперу «Турандот», можна сказати, що цим твором великий композитор спростував думку, що поширилася в музичному світі, про кризу «традиційної» класичної опери з її вірністю співу (а не декламації), масовими сценами та хорами [10,с.542].

На жаль, серйозно хворий маестро не зміг завершити своє геніальне творіння (давня хвороба горла, що загострилася, переросла у рак). Восени 1924 року смертельно хворий Пуччіні працював над оркестровкою «Турандот» 29 листопада помирає. Прем'єра опери відбулася 25 квітня 1926 року в Мілані. Вистава «Турандот» завершувалася заключним дуетом та фіналом, написаними Ф. Альфано на основі чернеток автора. Але це не єдина версія закінчення опери. Свої варіанти запропонували також композитори Лучано Беріо (Італія) та Хао Вейя (Китай).

2.2. Опера Дж. Пуччіні «Плащ» у контексті проблеми репертуара навчальних оперних студій

Сучасний рівень вищої освіти у сфері мистецтва та культури вимагає комплексного підходу до формування професійної компетентності музикантів нового покоління. Дослідники все частіше підкреслюють, що «виключно теоретичні знання разом із професійною грамотністю вже не є показником майстерності. В даний час цінність представляє творча особистість, яка вміє приймати нестандартні рішення у своїй виконавській діяльності» [7,с.5].

У контексті професійної підготовки студентів-вокалістів це має на увазі

педагогічну установку на єдність технічних та мистецьких завдань навчання та універсальність майбутнього фахівця. Вже давно якісна освіта вокаліста не обмежується лише постановкою голосу та співочою майстерністю, а передбачає оволодіння всім комплексом необхідних навичок, що забезпечує йому успішність у будь-якому із можливих напрямів майбутньої професійної діяльності. Артист оперного та музичного театру має бути підготовлений як з точки зору вокальної техніки, так і в аспектах акторської майстерності, знання законів драматургії, поінформованості в галузі естетико-стильових особливостей творів, що виконуються.

Вибір опери «Плащ» як матеріал дослідження продиктований тим, що саме цей твір концентрує багато найяскравіших рис оперного стилю пізнього періоду творчості Дж. Пуччіні, що виявляються, зокрема, у синтетичності стильових установок композитора. Крім того, має вагу і інший фактор, актуальний для сучасного мистецтвознавства загалом, – так званий «парадокс Пуччіні», який проявляється у величезному розриві між театральною практикою, що носить світовий характер, і часто негативно налаштованою музикознавчою теорією, протиборством між багаторазово декларованою художньою обмеженістю та колосальним фронтальним впливом музики Пуччіні на оперу ХХ століття [12,с.26].

Проблема репертуару, що відповідає потребам навчального процесу в оперних студіях дуже багатогранна. З одного боку, очевидним є питання про початкову позицію вокальної педагогіки стосовно рівня репертуару: простіше кажучи, чи є взагалі необхідність залучати до навчання студентів на повномасштабні опери? Адже це лише навчальний процес, лише моделювання можливих практичних ситуацій – тому, власне, і з'явився вираз «навчальний спектакль». Проте вітчизняні педагоги не погоджуються з подібним підходом: суть поняття «навчальна постановка» не обумовлена «скромністю її професійних домагань. <...> Вистава називається навчальною, оскільки в ній беруть участь ті, кому тільки належить навчитися поєднувати спів з жестами,

мімікою і рухом, вперше практично освоювати найважливіші поняття «сценічний простір» і «ритм спектаклю» [18,с.2]. Більше того, для студента-вокаліста важливо ознайомитися з усіма внутрішніми процесами підготовки оперного спектаклю, зрозуміти, як готуються до вистави оркестранти та хористи, як працює диригент, режисер, постановник і яка між ними різниця, які завдання стоять перед декораторами, художниками, костюмерами, гримерами і т. д. Цей величезний, колосальний пласт роботи спеціалістів не повинен залишатися зоною *terra incognita* для вокаліста: важливо, щоб він зі студентських років засвоїв свою роль у цьому масштабному, комплексному, злагодженому дійстві під назвою «опера постановка», а також усвідомив саму органічну синтетичність музично-театрального жанру. Водночас для всіх окремо взятих спеціальних знань та умінь вокаліста навчальна постановка виконує таку ж важливу «синтезуючу» функцію, будучи «одним із варіантів втілення накопиченого досвіду, в якому знання та навички одного предмета подібно до ланок ланцюга послідовно з'єднуються з іншими дисциплінами» [27,с.186].

У навчальному процесі цілком припустима робота над оперними уривками – ескізами до майбутнього великого полотна, що може сприяти охопленню, щонайменше, трьох проблемних напрямків сучасної вокальної освіти, а саме:

- формування професійної свідомості оперного артиста;
- освоєння навичок музично-сценічного мистецтва;
- досягнення внутрішньої розкнутості та реалізації творчого потенціалу».

Однак у цьому випадку керівникам необхідно подбати про цілісність обраного фрагмента, про його драматургічну самостійності, оскільки вичленування логічно незавершених, вирваних з контексту уривків призводить до порушення законів оперної драматургії і, зрештою, негативно впливає на освоєння студентами-вокалістами засад роботи над сценічним твором.

Як приклад до вищевикладених теоретичним постулатам розглянемо оперу Дж. Пуччіні «Плац», яка була написана 1916 року і увійшла до складу «оперного триптиха», який вінчає (поряд із легендарною «Турандот») весь творчий нехай композитора. Опера «Плац» виникла на піку інтересу до камерної опери в західноєвропейському музичному театрі: актуалізація цього різновиду оперного жанру була зумовлена провідними музично-естетичними тенденціями рубежу ХІХ-ХХ ст., пов'язаними з підвищенням уваги до реалістичності відображення дійсності силами мистецтва, «об'єктивізму», психологічним переживанням героїв та їх повсякденному побуті, а також до темних сторін життя міської та сільської бідноти. При цьому все ще сильні були романтичні традиції, прагнення до ліризації драми, відображення миттєвих ситуацій та переживань, лаконізму висловлювання, що особливо яскраво позначилося на творчості імпресіоністів та веристів. Як історичні прототипи камерної опери дослідники називають опери «малої форми» ХVІІІ ст., які ставилися у невеликих придворних та домашніх театрах або в антрактах традиційні великі постановки. До числа «прообразів камерної опери слід також зарахувати моносцену та сцену-діалог усередині великої, переважно лірико-психологічної опери. Такі сцени відкрили невичерпні можливості для відтворення життєвих, насамперед всього психологічних процесів, з органічно властивою їм суперечливістю і безперервністю розгортання»[18,с.3].

На початок ХХ століття камерна опера знаходить свої специфічні риси: вона відрізняється лаконізмом, стиснутою та концентрованою дією, тяжінням до мінімалізації форми та до одноактної драматургії, скороченням кількості сюжетних ліній та дійових осіб, зниження ролі масових сцен та зростання значення симфонізації музичної тканини. Зазвичай в основі камерної опери лежить лише одна сюжетна лінія, а побічні лінії чи відсутність або лише ескізно намічені.

Дж. Пуччіні вперше зацікавився цим жанром на початку свого творчого шляху, написавши у 1883 році одноактну оперу «Вілліси» за однойменним

оповіданням А. Карра, яка розповідає про русалкахвілії в ліричних традиціях трактування казкового сюжету. Повторне звернення до цього жанру спостерігається лише наприкінці кар'єри композитора, коли Дж. Пуччіні створив свій «оперний триптих». Він складається з трьох опер, що чергуються за принципом розмаїття: перша опера «Плащ» заснована на стрімкому розвитку драми любові та ревності і близька веристським опусам Дж. Пуччіні; центральне місце посідає «Сестра Анжеліка» – лірико-трагічна опера камерного характеру, наповнена м'якими інтонаціями та співучою мелодикою; фінальна комічна опера «Джанні Скіккі» написана у дусі старовинних італійських комедій з оригінальним сюжетом, навіяним рядками з «Божественній комедії» Данте. Сама по собі ідея триптиху представляє новаторський підхід до оперного циклу: «Як відомо, ні літературні першоджерела, ні музичний тематизм «Плащ», «Сестру Анжеліку» та «Джанні Скіккі» не поєднують. Дж. Пуччіні хотів реалізувати загальний драматургічний план: по краях драма та бурлеск, у середині – сентиментальна, поетична картина» [9, с.7].

З історико-біографічних джерел відомо, що ще 1913 року композитор побачив п'єсу французького письменника та драматурга Д. Гольда «Широкий плащ» і задумав написати одноактну оперу цей сюжет: «Однак увага Пуччіні невдовзі переключилося на «Ластівку». Коли цю оперу було закінчено, композитор повернувся до «Плащу». Йому спала на думку оригінальна ідея написати не одну, а три одноактні опери, об'єднавши їх у цикл. <...> Закінчивши похмурий «Плащ», композитор захотів відпочити і «трохи посміятися». Він взявся за «Джанні Скіккі». Середня частина триптиху, «Сестра Анжеліка», була складена в останню чергу».

Отже, до ідеї про триптих, спочатку виник саме задум окремої одноактної опери «Плащ», твір якої почався не раніше жовтня 1915 року і був закінченим 25 листопада 1916 року (над лібрето працював Дж. Адамі). Відповідно, окрема постановка «Плаща» у рамках навчального процесу абсолютно допустима і абсолютно не спотворює задуму «оперного триптиха».

Структура опери «Плащ» лаконічна і проста: в ній один акт і лише кілька сольних, ансамблевих та хорових номерів. Діючих осіб – мінімум: головне тріо – це дівчина Жоржетта, її чоловік Мікеле, вже немолодий капітан баржі, і Луїджі – молодий вантажник, що працює на Мікелі, з яким у Жоржетти зав'язується роман. Окрім трьох головних героїв, в опері присутні другорядні персонажі, функція яких полягає у відтінку основного любовного трикутника: це вантажники Тінка та Тальпа, дружина Тальпи Фругола та Шарманщик. Розподіл тембрів голосів між героями типовий для класичних опер, що полегшує підбір виконавців під час постановки: Мікеле – баритон, Жоржетта – сопрано, Луїджі та Тінка – тенора, Тальпа – бас, Фругола – мецо-сопрано.

Як правило, практично будь-який курс студентів-вокалістів має у своєму розпорядженні дані голоси. Крім того, в опері використано невеликі хорові епізоди, виконання яких за необхідності може бути адаптоване під вокальний ансамбль, щоб включити решту студентів курсу, не задіяних в основному складі або увійшли до другого складу.

Драматургія опери «Плащ» лінійна, стрімко спрямована до трагічної розв'язки, конфлікт представлений у гранично сконцентрованому вигляді, кожен персонаж охарактеризований дуже яскраво і глибоко. Незважаючи на те, що номерна структура в опері розмита, наближаючись до наскрізної будови, у всіх героїв, включаючи другорядних персонажів, є свої окремі сольні номери. Тобто кожен вокаліст зможе втілити свою роль, нехай невелику, але повноцінну в образному та музичному плані. При цьому дуже важливо, що стилістика вокальних партій «Плаща» певною мірою синтетична: Дж. Пуччіні гнучко поєднав у ній італійські вокальні традиції, реалістичні риси оперного веризму, речитативно-декламаційні елементи, окремі компоненти бельканто. При цьому композитор не залишився осторонь і від звукової атмосфери Нового часу, насичуючи свою музику дисонансами та зламаними мовними оборотами. Це виявляється у Дж. Пуччіні «в гнучкій і нервовій, часом гарячкової зміні розміру, темпу та ритмічного малюнка на дуже короткому протязі. Він чуйно фіксує найменші зміни сценічної ситуації, кожен репліку,

кожен нюанс у поведінці актора. А це породжує особливу «дрібність», несиметричність та нестійкість ритму у сценах. наскрізної дії, імітацію загальних та великих планів» [5,с.170].

Подібний «монтажний» принцип музичної драматургії загалом типовий для веристських опер Дж. Пуччіні, а в «Плащі» він дозволяє повноцінно розкрити персонажів, перемикаючись із загальних ансамблевих планів на деталізоване та опукле зображення кожного героя в сольних номерах.

Виконуючи цю музику в рамках навчальної постановки, студенти практиці освоюють та вчаться втілювати різні вокальні стилі та музично-виразні системи. Наприклад, образ Жоржетти розкривається планомірно та багатогранно: його експозиція дана як би «здалеку», у загальних ансамблевих планах. У першому дуеті з Мікеле «O, Michele» її партія витримана у речитативному характері. Аріозноантиленна природа тематизму проступає в її невеликому аріозо «Oh che rosso tramonto di settembre», де Жоржетта захоплюється прекрасним заходом сонця, а її образ представлений більш детально, укрупнено. Романтичний стиль вокальний партії Жоржетти домінує у любовному дуеті з Луїджі: традиційним для Дж. Пуччіні стало використання в таких кульмінаційних ліричних моментах прекрасної, виразної, майже класичної белькантової мелодики, що доповнюється експресивними речитативними елементами, а тлом їй служать багаті фарби оркестру, у якого звучить тема кохання. На контрасті вводиться наступний дует Жоржетти та Мікеле, де партія героїні стає мелодично скупий, зламаной, близької мовної мелодики.

У музичних характеристиках Мікеле переважає речитативно-декламаційний тип мелодики: і в дуетах із Жоржеттою, і в ансамблевих сценах з підлеглими на баржі, і в фінальному драматичному дуеті з Луїджі. Вся драма Мікеле «великим планом» показано у короткому напруженому монолозі «Nulla! Silenzio!», написаному у найкращих традиціях оперного веризму. Сучасна музична лексика переважає в останньому короткому дуеті Мікеле та Жоржетти, де в момент розв'язки всі виразні засоби досягають максимуму: у

драматичному до мінору, на тлі напруженого тремоло оркестру, у повільному темпі він буквально вигукує свої останні слова, а Жоржетта падає на підлога з криком-*glissando*.

На противагу персонажу Мікеле, образ Луїджі представлений у розспівованих інтонаціях: у його пісні, що звучить на фоні хору вантажників, переважають призовні впевнені мотиви, а в проникливій арії «*Наі ben ragione!*» відчувається експресивно-романтична стилістика. Лише у фінальному дуеті з Мікеле партія Луїджі набуває напружених інтонацій і стає майже повністю речитативною, включаючи викрики, дисонують стрибки, *glissando* та інші прийоми імітації людської мови. Щодо другорядних персонажів опери «Плащ» слід зазначити, що найбільшого розвитку набуває комічний образ Фруголи – старички, яка при першому своєму появі виконує невелике аріозо «*Il mio uomo*», а пізніше співає пісеньку «*Se tu sapessi*» у народному дусі. У музичних характеристиках чоловічих персонажів переважають речитативнодекламаційні елементи – наприклад, у речитативах Тальпи «*Alla salute*» та Тінки «*In questo vino affogo*». Загалом у вокальному стилі опери домінують риси оперного веризму, що дозволяє композитору сконцентрувати всю увагу на «камерності» дії, занурити слухача у переживання цих «маленьких людей», розкрити їх характери через вокальну інтонацію кожного із них [17,с.61].

Таким чином, синтетичність вокального стилю Дж. Пуччіні, відчуття сценічної атмосфери, прекрасне чуття динаміки вистави, знання законів сцени та особлива спрямованість, динамізм, розпал пристрастей становлять нові якості його оперного мислення, які у всій повноті відбилися в опері «Плащ». Саме в пізньому періоді творчості остаточно відкрystalізувалася унікальна пуччиніівська драматургічна концепція, яку можна визначити як «концепцію опери-п'єси або опери-вистави, підпорядкованої принципам наскрізного музичного розвитку. <...> Конкретна, зорова вистава завжди грала для його роль первинного творчого поштовху: йому треба було бачити своїх героїв з їхніми жестами, рухами, акцентом, манерою гри та мови. Без цього він не міг,

за його словами, написати жодній ноти». Завдяки цим особливостям, а також високої інтенсивності інтонаційно-драматургічного конфлікту за малих масштабів опери та невеликій кількості персонажів «Плац» не тільки виділяється на тлі пізніх опер Дж. Пуччіні, але і є цінним матеріалом для навчального оперного спектаклю.

2.3. Східна екзотика в операх Дж. Пуччіні на прикладі опер «Мадам Баттерфляй» та «Турандот»

Рубіж XIX-XX століть у Європі відзначений дуже значними змінами в області музичного мистецтва. Напружені пошуки нового сенсу мистецтва загалом – нового стилю призвели до складних та неоднозначних процесів у всіх галузях творчості того періоду. У цей час музичне мистецтво, пов'язане з переформатуванням традиційних жанрових та стильових еталонів, а також тенденція до переосмислення класичної музичної культури породили ідею «нової музики», яка мала «оновити» музичний зміст творів на той час. Ці процеси торкнулися практично всіх областей професійної музичної творчості, і опера стала музичним жанром, що акумулював ключові стилістичні тенденції свого часу.

В епоху музичного театру рубежу століть формується нова концепція музичного та виконавського мистецтва, багато композиторів прагнуть реформувати жанр опери. Слід зазначити, що ця творча інсталяція по-різному реалізована у різних європейських школах композиції.

Справді, бачимо, як європейська культура з кінця XIX століття виявляє підвищений інтерес до Сходу, який, з одного боку, сприймається як екзотика, як «чудовий та загадковий світ», з іншого – як потужна культурна традиція, але при цьому досить незнайома, незвідана. У цьому контексті важливо згадати про культурний діалог Схід-Захід, який згодом, протягом всього XX-го століття, став основною лінією розвитку європейського мистецтва [27,с.31].

Вплив японського та китайського мистецтва на європейський художній світ, що розвивався під прапором «відкриття» культури Сходу стимулювала появу оригінальних творчих заломлень «чужої» культури європейських композиторів у його оперних творах. Якщо врахувати вплив східного початку на технічний рівень оперних творів, то воно проявляється в особливостях лібретто та драматургії.

У контексті вищесказаного опери «Турандот» та «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні представляють собою унікальний приклад впливу східної культури на європейське музичне мистецтво початку ХХ століття: це знакові твори, сюжет яких історично пов'язаний із давніми східними легендами та подіями. Реалізація образів китайської та японської культури в операх «Турандот» та «Мадам Баттерфляй» є оригінальною концепцією оперних композиторських творів: Схід можна інтерпретувати як «умовний» екзотичний елемент на тлі колоритного світу Європи («Турандот»). Але Схід також може виступати морально-етичною опозицією західній культурі (опера «Мадам Баттерфляй»).

Східний елемент у операх Дж. Пуччіні зумовив характерний для них музичний колорит, своєрідність їх музичної мови, драматургію (композиційні засади статичності та епічна драма), тип героїв та характерів (умовні маски героїв-характерів) [24,с.156].

Під час підготовки до написання опери «Турандот» Пуччіні шукав потрібні акорди для «китайських мотивів», вивчаючи національну музику Китаю. Слід зазначити, що твори Пуччіні прагнуть тієї ж екзотики, яку ми знаходимо у композиторів, що передували йому, і, подібно «набігам» Верді в Стародавній Єгипет чи Россіні в Алжир або «світ казок», Пуччіні досліджував різні міфічні світи у своїх драматичних пригодах, формуючи свій неповторний стиль викладу. Саме цей неповторний стиль пронизує кожен його твір, виявляючись із самого початку його творчість.

«Мадам Баттерфляй» – його сама психологічно захоплююча робота; глядачу, по суті, можна жити у свідомості головного героя. Ми відчуваємо

кожну емоцію, думку, ідею, яка спадає на думку Чіо-Чіо Сан, навіть якщо реальність навколишнього світу зовсім інша. Всі ми знаємо, що Пінкертон не щирий у своїх зізнання в коханні. То чому ж тоді Пуччіні зачаровує нас своїм найповніше реалізованим та потужним любовним дуетом? Тому що ми бачимо і відчуваємо це з погляду Чіо-Чіо Сан. Вона вважає цю любов всемогутньою і всепоглинаючою, і ми повинні відчувати її саме такою. І саме в такій манері Пуччіні дозволяє нам відчути все, що відчуває головні герої. І хоча нам дозволено гостро відчувати кожну з емоцій головної героїні, нам також дозволено передбачити трагедію, яка чекає на неї в майбутньому. Інші персонажі також служать шифрами для глядача, створюючи серйозний емоційний конфлікт між прямою ідентифікацією з Чіо-Чіо Сан та збереженням реалістичного погляду на інших персонажів [16,с.148].

Пуччіні чудовий у тому, як він залучає нас до цієї внутрішньої боротьби, а повільний темп тільки посилює емоційне катування. І навіть коли опера добігає кінця, Пуччіні дає зрозуміти, що цей біль ще не закінчився. Блискучий хід: фінальний акорд опери дисонансний і невирішений, залишаючи напругу відкритим.

На психологічному рівні Пуччіні просто не дає своїй аудиторії перепочинку від часу емоційних страждань, він хоче, щоб глядач залишив зал з почуттям болю, що триває, через відсутність гармонійного дозволу.

Досягнення Джакомо Пуччіні приголомшують. Примітно, що на сьогоднішній день з дванадцяти опер чотири входять до найпопулярніших в світі. Жоден інший композитор не досяг такого послідовного та незвичайного успіху за такий короткий період. Персонажі Пуччіні дуже людські та особистісні; їх легко уявити в повсякденному житті, що робить емоційне зв'язок із аудиторією дуже сильною.

В опері «Мадам Баттерфляй» є безліч японських рис, включаючи дзвіночки та тамтами, які часто можна побачити у національних піснях та аранжуваннях. Важливим джерелом колірних ефектів у музиці Пуччіні є використання екзотичних матеріалів.

Екзотика у Пуччіні була не просто запозиченням деяких деталей, а швидше поширювалася на саму тканину його мелодії, гармонії, ритму та оркестрування. Звичайно, найбільш яскраво це проявляється у творах на східні сюжети, «Мадам Баттерфляй» та «Турандот». Перед написанням опери «Мадам Баттерфляй» Пуччіні проводить докладне дослідження японської народної музики, а також американських військових маршів та армійських пісень. Результатом стає надзвичайно атмосферна оперна партитура, багата на музичні посилення та унікальними тематичними характеристиками [6,с.70].

Приголомшлива арія Чіо-Чіо-Сан «Un bel di vedremo» входить до числа найбільш емоційних, ніжних і красивих сопрано в оперному каталозі. «Мадам Баттерфляй» можна класифікувати як форму східного мистецтва з акцентом на еротизмі та екзотичних танцях, барвистому традиційному одязі. Адже, не лише сюжет, а й музика мають яскраво виражені східні аспекти.

Як було зазначено раніше, найулюбленішою у глядача з усіх робіт Пуччіні залишається «Мадам Баттерфляй». Історія, мабуть, була заснована на реальній події в Нагасакі наприкінці XIX ст., а п'єса, покладена в основу опери, виникла зі свого роду популярним та барвистим відгалуженням реалістичного руху – історій про реальних людей в екзотичних місцях та ситуаціях.

Екзотика розуміється як творчий акт уявлення, сприйняття та класифікації людей, місць та культурних практик зарубіжної країни з точки зору композитора та аудиторії за допомогою актів уявлення та сприйняття. Щоб створити живе зображення Японії, Пуччіні визначає центром розкриття сюжетної лінії столицю та найбільший місто префектури Нагасакі на північно-західному узбережжі острова Кюсю. Незвичайний для японського міста Нагасакі був побудований для взаємодії з іноземними державами та був другим найстарішим портом Японії, відкритим для зовнішньої торгівлі після Хірадо. Завдяки побудованому для прийому іноземців та міжнародної торгівлі порту, мешканці Заходу вперше змогли познайомитись з японською культурою. Капітан ВМС США Пінкертон під час відпустки в Нагасакі бавиться, проводячи весільну церемонію з юною гейшою, відомою як мадам

Баттерфляй. Коли Пінкертон покидає її, вона щиро переконана, що він, звичайно ж, повернеться. Зрештою він повертається, але зі своєю американською дружиною, Баттерфляй вручає їхню дитину турботі Пінкертон і чинить ритуальне самогубство.

Образ Баттерфляй глибоко вплинув на Пуччіні – він відчував, що його професія – зображення «великих гір маленьких душ», а Баттерфляй, з її юністю, крихкістю та вразливістю, є втіленням цього стану. Дуєт *Viene la sera*, де Пінкертон і Баттерфляй залишаються одні вперше після весільної церемонії – це захоплений момент, який по ходу опери залишиться в пам'яті як єдиний момент щастя Баттерфляй та як вершина трагічної безтурботності Пінкертонна. Пуччіні часто критикували за сентиментальність, але насправді він мав здатність створювати мелодію, яка безпосередньо виражала емоції [9, с.6].

Опера «Турандот», дія якої відбувається у Пекіні, розповідає історію принца Калафа, який закохується у крижану принцесу Турандот. Щоб досягти її руки, вона вимагає від своїх численних наречених розгадати три загадки. Принц пропонує їй вихід: якщо вона зможе впізнати його справжнє ім'я до світанку, він помре. Чекаючи на світанок і передчуваючи свою перемогу, принц співає знамениту арію «*Nessun dorma* – ніхто не має спати!». Зрештою його любов перемагає, Турандот заявляє, що його справжнє ім'я – кохання.

У музичному плані «Турандот» – це буяння фарб і ефектів, що зачаровують; стилізація під східні мотиви та персонажів, взятих з комедії дель арте.

Пуччіні описав свою концепцію в численних листах до Джузеппи Адамі, які стали згодом співавтором «Турандот». Ще 1921 р. він згадує у тому, що дуєт головних героїв «повинен бути грандіозним, сміливим, непередбачуваним».

Коли Турандот миттєво перетворюється на тремтячу краплю в обіймах принца, музика стає досить м'якою, що супроводжується безсловесним жіночим хором за сценою, що веде до другої арії Турандот, *Del primo bacio* («Мій перший поцілунок»), у якій вона стверджує, що від початку знала, що

принц здобуде перемогу. Окрилений перемогою, принц називає своє ім'я Калафа. Під шум фанфар Турандот скликає свій двір, щоб оголосити, що вона знає ім'я принца – це кохання!

Численні трансформації «Турандот» у різних постановках, нашаровані посиленнями до «Тисячі та однієї ночі» і засновані на французьких та італійських казках мають спільну спрямованість – особливий погляд на східну жінку: красиву, недосяжну, яка представляє глядачеві радикальну інакшість; Схід, який, можна знешкодити та перемогти лише істинною любов'ю.

Дія опери відбувається в імператорському Китаю. Адамі та Симоні в останній редакції прибравли більшість другорядних елементів, скоротивши дію до трьох актів та збереження символіку числа «Три». На той час, коли за задумом Пуччіні опера «Турандот» досягла своєї остаточної оперної форми, вона вже зазнала дещо трансформацій.

Слід зазначити, що у другій половині ХІХ століття опери на екзотичні теми стали надзвичайно популярними. У Єгипті відбулася прем'єра «Аїди» Верді 1871 р., кілька років потому Бізе поставить свою скандальну «Кармен», а до кінця століття Пуччіні представив Японію у своїй «Мадам Баттерфляй». Перенісши дію у віддалений Китай, Пуччіні мінімізував реалістичний ефект та посилив міфічний.

У «Турандот» Пуччіні прагнув створити твір епічного масштабу, таким чином, можливо, історичний та політичний контекст стає ще більш актуальним при розумінні опери як невдалого міфологічного творіння, яке натомість розкриває складні пульсації враженої країни [11,с.150].

Намагаючись відтворити легендарний Пекін, композитор збирав інформацію про національні інструменти та давньокитайські міфи та легенди. Пісня «Квітка жасмину», або Мо Лі Хуа, була однією з кількох традиційних китайських мелодій, які Пуччіні включив у партитуру «Турандот». Ймовірно, він почув цю п'єсу на тій наймузичнішій скриньці. Цією ж мелодією китайський композитор Хао Вейя завершив оперу в своєю спробою створити новий фінал у 2008 р. Іншим був буклет «Китайська музика» ван Аальста,

рукопис, що зберігається у Британському музеї. В результаті східний настрій створюється за рахунок масових сцен, китайські складові партитури яскраво вимальовуються за рахунок придворних Пінга, Понга та Панга. Імператор Альтоум показаний за допомогою характерного оркестрування та повільних темпів. В результаті китайська екзотика створюється за рахунок цитування національних тем та особливої оркестрування, що повторює звучання національних інструментів.

Японський характер, а саме кімоно та інші приналежності гейш складають частину знакової демонстрації японської жіночності, так що одяг формує характер зовні. Турандот, свою чергу, є ідеальною Дамою-Драконом, її образ також значною мірою зосереджений на поверхневих орнаментах – особливо слід відзначити її фантастично складний головний убір, який на плакаті Тіто Рікорді, замовленому до прем'єри опери, прикрашений подвійними головами драконів.

Мотив масок був присутній в опері завдяки використанню персонажів комедії дель арте. П'єса Гоцці повернулася до цієї італійської традиції та включила знайомих клоунів з легендарного Китаю – прийом, який Пуччіні вирішив зберегти, замінивши венеціанських персонажів трьома китайськими міністрами, Пінгом, Понгом та Пангом. Незважаючи на очевидні стереотипи, Пуччіні, здається, задумав їх як персонажів, які дадуть нотку китайському повсякденному життю.

Дійсно, одним з елементів, які до досі актуальний у виставах «Турандот», є способом, яким головний герой актуалізується, висуваючи на перший план перформативність своєї ідентичності, особливо у гендерному відношенні. Неймовірний образ Турандот посилюється на її костюмі: надзвичайно довгі нігті, екстравагантний головний убір та шари макіяжу, які зазвичай перетворюють західних героїнь на азіатських жінок. Використання лялькових фігур було способом привернути увагу до ілюзорної природи перформативності, щоб висловити модерністські ноти, такі як фальш сучасного суспільства, втрата особистості в сучасному безобразному натовпі.

Це оригінальний підхід Пуччіні до гармонізації пентатоніки з класичною гамою у першій арії Лю «*Signore ascolta*» («Мілорд, послухайте»), яка, на думку деяких критиків, робить «Лю найщирішою людиною в опері» [14,с.85].

«Мадам Баттерфляй» та «Турандот» об'єднує загальна екзотика, надзвичайно цікава та важлива тема для музики кінця ХХ століття. Турандот, однак, має ще одну відмітну ознаку незавершеності. Більш того, Турандот має довгу і простежувану історію західного театру та східного фольклору, причому остання область в даний час дуже приваблива для багатьох дослідників даної проблематики.

Поведінка Баттерфляй протягом усієї першої сцени незмінно формальна, як і її поведінка друзів та сім'ї, як чоловіків, так і жінок, кожен з яких вклонився Пінкертона. Найбільш формальним, однак, є оточення сім'ї – дівчата, які повільно піднімаються на пагорб, цей вражаючий ансамбль, зображений зі свитою та парасольками міг бути змодельований за зразком однієї з численних гравюр на дереві, що зображають гейш у повному одязі.

Вражає сцена, в якій Чіо-Чіо-Сан сидить з широко відкритими очима, але нічого не бачачи, перед внутрішньою стіною, прикрашеною птахами, що летять; служниця Сузукі зв'язує їй ноги, щоб вона не впала. Пінкертона тікає з місця події, прориваючись крізь і руйнуючи сиди, зовнішню екрановану стіну, характерний архітектурний компонент японського будинку. І в цьому контексті те, що ми бачимо – будинок, екран і жест – набуває більшого значення, можливо, таке ж, як слова та музика, щоб забезпечити правильніший шлях до розуміння особистості Чіо-Чіо-Сан і в той же час розкрити новий шар культурної спадщини.

Незважаючи на широке використання Пуччіні японських матеріалів для представлення свого бачення «істинної Японії», схоже, не існує японської мелодії, пов'язаної безпосередньо з героїнею. Хоча це узгоджується зі зрозумілою західною основою партитури в цілому, в яку японські елементи були включені та підпорядковані як частина атмосфери. Пінкертона має вступну арію «*Dovunque al mondo*» («Где б там не було у світі»), яка

ідентифікує його як героя, зокрема, як американського військово-морського офіцера, що завершується тостом Пінкертона: «Америка назавжди!». Наступна «Amore o grillo» («Каприз або пристрасть»), пов'язана з попереднім виконанням за допомогою ширшої розмовної частини. Тоді як «Dovunque al mondo» розкриває космополітичний гедонізм Пінкертона та його намір вважати свій шлюбний контракт таким же тендітним, як стіни будинку, «Amore o grillo» підтверджує тваринний потяг до Баттерфляй та його бажання мати об'єкт, що ожив з японської ширми, навіть якщо при цьому доведеться «зламати їй крила» [19,с,96].

Арії головних героїв підтверджують різницю між Заходом та Сходом у той час, як Пінкертон зображений безтурботним, Баттерфляй, схоже, не має такої ж формальної свободи вираження. Наступна мелодія, під яку співається її коротка історія, посилює її типово японський характер – «Етіго дзісі», мелодія, використана для появи Баттерфляй та її друзів.

Крім того, чуттєва мелодія «Spiga sul mare», хоч і тісно пов'язана з атмосферою, також має зв'язок з весіллям Баттерфляй і таким чином повертається наприкінці любовної історії. Зрештою, запам'ятовується мелодія, з якою Баттерфляй виходить на авансцену і представляє своїх друзів Пінкертон, здається, пов'язана лише з нею однією. Не дивно, що ця остання мелодія лежить в основі першого моменту першого акта, в якому героїня намагається висловити свою власну суб'єктивність та її власне бажання.

Коли Баттерфляй нарешті відповідає на запрошення Пінкертона («Vieni, amore mio!»), кидаючись у його обійми («Amore mio!») і рухаючись у такт, музика переходить у ля мінор, змусивши героїню раптово зупинитися, ніби злякавшись, що її почують родичі. Це метафора конфлікту між Заходом та Сходом; видається, що цей конфлікт ведеться і в душі самої Чіо-Чіо-Сан [10]. Вона стає жертвою як своєї власної дитячої віри, і природи японського патріархального порядку. Боротьба відбувається і в музичному плані як боротьба між двома світами, відображаючи японську природу дівчини і бажання прийняти американську ідентичність [21,с.385].

Безперечно, виконана у США та у багатьох державах Європи, «Баттерфляй» стала візитною карткою Японії у західному світі. Японські постановки «Мадам Баттерфляй» спиралися на західні художні форми та орієнталістські уявлення і переймали їх з метою «приручити» спектакль у японських умовах.

У своїй «оригінальній» формі «Мадам Баттерфляй» була продуктом американського та європейського орієнталізму. Проте розглядати «Мадам Баттерфляй» просто як культурний продукт не представляється можливим, це була спроба отримати контроль над уявленням Японії у країнах і перевизначити умови, з яких японці брали участь у світі західної культури, бажання японського суспільства уявити Заходу «справжню» японську жіночність.

Отже, «Мадам Баттерфляй» та «Турандот» Пуччіні допомагає нам побачити різноспрямовані способи, якими діє культурна гегемонія, а також різноманітні форми дії у формуванні та підтримці культурної динаміки відносин Схід-Захід. Успіх орієнталізму лише частково походить з його екзотичної привабливості для західної аудиторії. Щоб краще зрозуміти силу орієнталізму, що перетинає час та простір, ми повинні також звернути увагу на ідеологічну, політичну та культурну користь, яку він приносить тим, кого зображають на сцені.

Висновки до розділу 2

Таким чином, діяльність Пуччіні сприймається як найважливіша ланка у безперервному ланцюзі попереднього розвитку європейського музичного мистецтва, а також у контексті музичного світу Італії того часу, коли Пуччіні починав свою композиторську кар'єру. Як відомо, музичне середовище Італії було особливо тісно переплетене з його найпопулярнішим інструментом виразу – оперою.

Щоб краще зрозуміти значення Пуччіні, як на світовій музичній сцені, так і в більш обмеженому національному масштабі Італії, необхідно враховувати ще один фактор, який можна назвати «симфонічним елементом». За своєю суттю, це ключовий елемент у розумінні ранніх пошуків Пуччіні, а також його пізнішого зрілого оперного стилю.

Опера «Плащ» представляє особливу художню та педагогічну цінність з погляду збагачення репертуару оперних студій, вона сприяє оптимізації роботи студентів над навчальною постановкою, забезпечуючи широке охоплення вокальних стилів і в той же час економію технічних та тимчасових ресурсів.

«Мадам Баттерфляй» показує, що такі культурні інтеграції включають набагато більше складні етапи формування ідентичності, художньої інтерпретації та індивідуального самовираження. У свою чергу, опера «Турандот» і на сьогодні продовжує бути «точкою перетину» східних і західних традицій.

ВИСНОВОК

Навівши теоретичні та історичні засади формування оперного стилю у контексті проблем вокальної інтерпретації відзначили, що традиційно оперу визначають як унікальний синтетичний музично-театральний жанр, що включає елементи поезії, драми, вокальної та інструментальної музики, хореографії, мімансу, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, в якому зміст втілюється засобами музичної драматургії, головним чином через вокальну музику. Опера є жанром синтетичним, що об'єднує в єдиній театральній дії драматургію, поезію, вокальну та інструментальну музику, міманс та образотворче мистецтво. Традиційно вважається, що найважливіша в опері музична складова, що дає широкий простір режисеру для оригінальних сценографічних рішень, не змінюючи жодної ноти у партитурі.

Оперний стиль розвивався від речитативу до більш загальної передачі художнього образу, закодованого у тексті. У кожній з оперних шкіл змінювалося співвідношення між словом та музикою, дозволяючи побудувати єдину парадигму в галузі історично поінформованого виконавства та стати для нього своєрідною системою координат. Вивчення оперного стилю дає можливість сучасному вокалісту сформуванати єдиний погляд на процеси в музичному мистецтві, дозволяючи використовувати історично обґрунтовані типи інтонування, способи роботи з поетичним текстом, засоби музичної виразності, особливості вокальної техніки.

Дослідивши становлення творчості Дж.Пуччіні відзначили, що він найзначніша фігура в італійській оперній творчості кінця XIX століття – першої чверті XX століття. Останній із класиків оперного *bel canto* та гідний продовжувач реалістичної традиції пізнього Верді. Пуччіні став останнім представником італійської оперної класики. Його творчість справила помітний вплив на розвиток європейської опери XX століття. Вірний традиціям реалістичного мистецтва, Пуччіні, створив безсмертні твори, які назавжди увійшли до скарбниці світової музичної культури.

Проаналізувавши оперу Дж. Пуччіні «Плащ» у контексті проблеми репертуара навчальних оперних студій відзначили, що вибір опери «Плащ» як матеріал дослідження продиктований тим, що саме цей твір концентрує багато найяскравіших рис оперного стилю пізнього періоду творчості Дж. Пуччіні, що виявляються, зокрема, у синтетичності стильових установок композитора. Крім того, має вагу і інший фактор, актуальний для сучасного мистецтвознавства загалом, – так званий «парадокс Пуччіні», який проявляється у величезному розриві між театральною практикою, що носить світовий характер, і часто негативно налаштованою музикознавчою теорією, протиборством між багаторазово декларованою художньою обмеженістю та колосальним фронтальним впливом музики Пуччіні на оперу ХХ століття. Завдяки цим особливостям, а також високій інтенсивності інтонаційно-драматургічного конфлікту за малих масштабів опери та невеликій кількості персонажів «Плащ» не тільки виділяється на тлі пізніх опер Дж. Пуччіні, але і є цінним матеріалом для навчального оперного спектаклю.

Охарактеризувавши східну екзотику в операх Дж. Пуччіні на прикладі опери «Мадам Баттерфляй» та «Турандот» відзначили, що європейська культура з кінця ХІХ століття виявляє підвищений інтерес до Сходу, який, з одного боку, сприймається як екзотика, як «чудовий та загадковий світ», з іншого – як потужна культурна традиція, але при цьому досить незнайома, незвідана. У контексті вищесказаного опери «Турандот» та «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні представляють собою унікальний приклад впливу східної культури на європейське музичне мистецтво початку ХХ століття: це знакові твори, сюжет яких історично пов'язаний із давніми східними легендами та подіями. Реалізація образів китайської та японської культури в операх «Турандот» та «Мадам Баттерфляй» є оригінальною концепцією оперних композиторських творів: Схід можна інтерпретувати як «умовний» екзотичний елемент на тлі колоритного світу Європи («Турандот»). Але Схід також може виступати морально-етичною опозицією західній культурі (опера «Мадам Баттерфляй»). Східний елемент у операх Дж. Пуччіні зумовив

характерний для них музичний колорит, своєрідність їх музичної мови, драматургію (композиційні засади статички та епічна драма), тип героїв та характерів (умовні маски героїв-характерів).

Отже, оперні твори Пуччіні прославилися своєю емоційністю, глибоким змістом та винятково гарними мелодіями. Ключовими творами, які затвердили його статус великого композитора, стали «Туга», «Ла богема», «Мадам Баттерфляй» та «Турандот».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2-3 березня 2020р. Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського; ред.-упоряд. О.В. Касьянова. Київ, 2020. 256с.
2. Білецька М. Педагогіка музичного сприймання: навчально-методичний посібник. Мелітополь, 2019. 226 с.
3. Воронова Т. Взаємодія національного та міжнародного досвіду в інтеграційно-культуротворчих процесах сьогодення (на прикладі опери Дж. Пуччіні «Тоска») Актуальні питання гуманітарних наук, 2024., вип. 76, т.1. С. 83-87
4. Гнатів Т. Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» : На підступах до моноопери. Київське музикознавство. Вип. 10. 2003. С. 138-144
5. Драч І. Феномен класичного бельканто в італійській опері. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2006. № 17. С. 166–175
6. Іваницька Я. «Мадам Баттерфлай» Дж.Пуччіні та японська культура. Київське музикознавство. Вип. 10. 2003. С. 69-73
7. Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво/Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2008. 17с.
8. Касьянова О. В. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, №1(58), С. 112-128.
9. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецтвознавчому контексті першої чверті ХХ ст. : на матеріалі пізньої творчості композитора : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 20 с
10. Корчова О. Модерністські тенденції в пізній творчості Дж. Пуччіні. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.

- Чайковського. Сучасний оперний театр та проблеми оперознавства: збірка статей. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 540–551
11. Корчова О. «Мадам Баттерфляй» в системі музичного театру Пуччіні. Київське музикознавство. Вип. 10. 2003. С. 144-152
 12. Корчова О. Гротеск у творчості Джакомо Пуччіні як ознака модерністського типу мислення. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 3 (44). 2019 С. 24-32
 13. Колодуб О. Творчі принципи організації оперної вистави//Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади/авт.-упоряд. І. Колодуб. Київ: Музична Україна, 2006. С.104-112.
 14. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.
 15. Мельник А. В. Вокальная школа как художественно-методическая парадигма. Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія : Мистецтвознавство. 2012. № 1. С. 17–25.
 16. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі : до 100-ліття Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; 200-ліття з дня народж. Р. Вагнера Харків : Акта, 2015. 391 с.
 17. Пономаренко О. Організація музичного життя в сучасній Італії. Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2023. №3(60). С. 57-64.
 18. Пономарьова О. Джакомо Пуччіні. Сторінки творчості. Мистецтво в школі (Музика , художнє мистецтво, образотворча культура). 2013. № 12(60). С.1-4.
 19. Стахевич А. Мистецтво *bel canto* в італійській опері XVII–XVIII. Харків, 2000. 305 с.
 20. Сікорська І., Толошняк Т. Опера. Енциклопедія Сучасної України. Київ, 2022. 122-125

21. Чуньмей В. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. *Intermusic*. 2012. Вип. 34. С. 383-393.
22. Фан Чуньмей. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Шаповалова Л.В.]. Харків, 2012. Вип. 34. С. 383–393
23. Юдін А.А. Традиційні новаторські риси інтерпретації головного жіночого образу опери Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй» у сценічній практиці театру Arena Di Verona. *Молодий вчений*. 2020. №1(77). С. 68- 71.
24. Carner M. Puccini; a Critical Biography. Gerald Duckworth & Co Ltd, 1992. 550 p.
25. Carner M. The Exotic Element in Puccini *The Musical Quarterly*. XXII. 1936. P. 45–67
26. Lee, H. *Metamorphosen der Madama Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2020. 445 S.
27. Ya-Hui Cheng. *The Garmonic Representation of the Feminine in Puccini*. Thesis of PhD Dis. Florida State University, College of music. 2008. 251 p.
28. Yiwen, Z. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночого». *Музичне мистецтво і культура*, 2017. № (25), 76-87.