

УДК 782.1:784.9:78.087.613.1:792.028.6]:78.071.1Пуччіні](450)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294802>

КОМАРНІЦЬКИЙ Я. В.

Комарніцький Ярослав Володимирович — аспірант творчої аспірантури кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, асистент кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7978-8130>

Jzkoma@gmail.com

© Комарніцький Я. В., 2023

ТЕНОРОВІ ТЕМБРООБРАЗИ В ОПЕРАХ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ: ДОСВІД СИСТЕМАТИЗАЦІЇ

Теноровий тембр максимально відповідає пуччінівському «баченню» театрального персонажа, що підтверджується наявністю майже в кожній опері італійського Майстра головного героя з цим типом голосу та свідчить про чітку уяву композитором певного темброобразу як художньо-змістовного елементу драматургії опери. Здатність Пуччіні поєднувати наскрізний музичний розвиток в опері-драмі (безперервне розгортання дії) з фіксацією на драматургічно важливих моментах («зупинка» в сольних епізодах виконавців, фокусування уваги слухача на образі героя) — визначальна риса його індивідуального стилю письма. У статті розглянуто еволюцію оперного стилю Дж. Пуччіні крізь призму образів тенорових персонажів, охарактеризовано властивості тенорового голосу, найбільш притаманні типу «пуччінівського співака». Визначено типажі оперних героїв, представлених у теноровому втіленні. Проаналізовано другу арію Каварадоссі з опери «Тоска» (як приклад індивідуального композиторського бачення традиційних елементів музичної мови на шляху створення власної художньо-естетичної концепції) та арію Рудольфа («Богема») — з точки зору принципів формування музичної структури та поєднання речитативної й аріозної інтонацій у нерозривній єдності взаємопроникнення і розвитку. Запропоновано систематизацію тенорових арій в операх Пуччіні за їх місцем у розгортанні дії спектаклю. Виокремлено дві великі групи: *музичні портрети героя та арії душевного піднесення* (кульмінаційний епізод розвитку персонажа, нерідко кульмінаційна вершина опери). Визначено критерії систематизації тенорових арій: *художньо-змістовне наповнення* (диференціація за емоційно-образним критерієм); *композиційно-структурні особливості* (виявлення спільних та індивідуальних рис побудови музичних форм); *переважаючий тип засобів вокальної виразності* (особливості пуччінівського мелодизму). Такий підхід дозволяє виконавцю повніше досягнути принципи мислення Пуччіні-драматурга. Глибинне розуміння стильових засад творчості композитора, стилістики авторського письма дає співаку можливість створювати власну виконавську інтерпретацію, що викликає відгук у публіки і стає справжнім художнім надбанням.

Ключові слова: музичний театр Джакомо Пуччіні, театральне мислення, темброобраз, *tenor-spinto*, оперні ампула тенора, арія, вокальна техніка.

Вступ. Оперна спадщина Джакомо Пуччіні (1858–1924), починаючи від «Манон Леско» (1892) і закінчуючи «Турандот» (1921), належить до виняткових мистецьких явищ, що вже понад століття приваблюють захопливу увагу музикантів-виконавців та любов широкої слухацької аудиторії. Сьогодні важко уявити оперний театр, до репертуару якого не входить хоча б одна опера композитора.

Багатство образів та унікальний мелодизм Дж. Пуччіні зробили арії його персонажів улюбленим концертним репертуаром співаків-тенорів. Крім того, арії композитора широко використовуються у програмах Міжнародних вокальних конкурсів, на фахових прослуховуваннях та майстер-класах. Саме тому глибоке розуміння стилістики їх виконання, засноване на аналізі художньо-образних засад музичної мови і вокальної виразності, є важливим чинником професійного рівня співака. Тож звернення до обраної теми обумовлює **актуальність** та **новизну** проблематики цієї статті, у якій арії для тенора в операх Дж. Пуччіні вперше розглядаються системно, в контексті еволюції творчості композитора.

Аналіз останніх досліджень. За понад сто років вивчення творчого доробку видатного італійця накопичена значна кількість наукових досліджень, створених представниками різних музикознавчих шкіл (найбільш представницькою є дослідницька спадщина італійських вчених Gianfranco Musco [Musco, 1989], Daniele Martino [Martino, 1993], Michele Girardi [Girardi, 2002] та ін. Аналіз наявної музикознавчої літератури підтверджує, що оцінка творчості Дж. Пуччіні у науковому доробку нерідко викликає суперечливі судження. Цікавість дослідників-науковців до оперної спадщини композитора продовжує наростати — про це свідчать, зокрема, ґрунтовні праці Олени Корчової [Корчова, 2004, 2006, 2010], дослідження про пізній оперний стиль Пуччіні [Davis, 2010], статті Ганни Джулай [Джулай, 2020], Чжан Івен [Чжан Івен, 2017] та інших авторів, які прямо або опосередковано звертаються до означеної проблематики.

Крім того, в полі нашого зору перебували наукові розвідки, присвячені проблемам оперного театру — зокрема, створенню вокально-сценічного образу [Старікова, 2018] та конкретно теноровому співу [Чжан Сяохао, 2008].

Мета статті — визначити критерії та здійснити систематизацію тенорових арій в операх Дж. Пуччіні крізь призму їх драматургічної ролі у фокусі образності, жанрово-стильових та формотворчих особливостей.

Методологія дослідження базується на методах комплексно-історичного, типологічного, структурно-функціонального та компаративного аналізу, що дозволяє осмислити індивідуальний підхід Дж. Пуччіні до творення власного музичного театру, драматургії образу оперного персонажа, визначити критерії систематизації оперних арій тенорового амплуа.

Результати дослідження. Творчість Джакомо Пуччіні часто відносять до веристського напрямку, але її стильові засади мають значно ширше поле образно-музичного мовлення. Живучи на зламі епох, композитор не належав одному стилю, хоча на певних етапах мав домінуючі естетичні концепти. У його творах можна побачити відображення веристських, постромантичних тенденцій, і водночас елементи, притаманні імпресіонізму та навіть риси неокласицизму.

Нові тенденції отримали у подальшій творчій практиці музичного театру інтенсивний розвиток. Жага оновлення опери виявлялась у різних напрямках — дослідники відносять до них оновлення системи оперних жанрів, зміну співвідношення елементів оперного спектаклю, «мовні» новації тощо. Але своїм поступом в сучасну епоху опера зобов'язана творчим прозрінням композиторів, які відкривали її нові горизонти у ХІХ столітті. У їх числі — Джакомо Пуччіні, який не лише завершив Велику епоху італійської опери, але й відчинив двері музичного театру сучасності. За словами Олени Корчової, «авторський музичний театр Пуччіні являє собою початковий етап жанрової інтеграції в опері ХХ ст. та зміни <...> співвідношення в триєдиній художньо-стильовій системі “світове — національне — індивідуальне” в

бік посилення індивідуального начала, яке віднині стає центром даної системи» [Корчова, 2010, с. 42].

Звертаючись до творчості Пуччіні, наголосимо насамперед на його *театральному* мисленні. Це проявлялося вже на початковому етапі роботи над оперним твором: відомо, що композитор прискіпливо ставився до лібрето своїх опер і тісно співпрацював з лібретистами: «Я відчуваю, що ця дія в такому вигляді не переконує мене і не може переконати слухача. Є певні закони, яких має дотримуватись театральна композиція, вона повинна зацікавити, здивувати, розворушити чи розсмішити. Наш вчинок повинен зацікавити і здивувати» [Letters, с. 283]. Пуччіні «бачив» сцену, героїв опери, творив власний *музичний театр*, у якому не могло бути випадкових або ситуативних тембральних характеристик героїв. Темброобраз, у динаміці активного розвитку і взаємодії з іншими персонажами, для нього був ключовим, тож певною мірою можна говорити про тип «пуччінівського співака», готового за допомогою тембральних властивостей голосу і вокальної техніки передати найтонші нюанси ліричної експресії, драматизм веристської напруги (але без надмірної театральної патетики), легкість речитативно-декламаційного співу та виразну лінію кантилени. Герої Пуччіні об'єднані темою душевної трансформації, яка кожного разу набуває глибокої індивідуалізації.

Не секрет, що композитору притаманна особлива любов до жіночих образів. Недарма чимало його опер мають назву, що співпадає з іменем головної героїні або її образом (Манон Леско, Тоска, Мадам Баттерфляй, Дівчина з Заходу, Турандот). Виключенням є лише опери «Едгар» та «Джанні Скіккі», де титульні партії — чоловічі. Окремо виділимо «Богему» (у якій важко визначити заголовну роль і яку певною мірою можна вважати портретом молодого мистецького покоління) та «Плащ», де долі персонажів переплетені у нерозривній єдності.

Тим не менш оперні герої, представлені у теноровому втіленні, присутні майже в усіх операх композитора і як правило, входять у коло головних персонажів. У цьому тембральному звучанні композитор створює трагічні, героїчні образи (як Каварадоссі /«Тоска»/ або Калаф /«Турандот»/), ліричні, лірико-драматичні (Де Гріє /«Манон Леско»/, Рудольф /«Богема»/), а також образи, так би мовити, «неоднозначних» персоналій, які по-різному проявляються в складних життєвих ситуаціях (Пінкертон /«Мадам Баттерфляй»/, Джонсон /«Дівчина з Заходу»/). Беззаперечно, теноровий тембр для Дж. Пуччіні був одним із найулюбленіших.

Типу пуччінівського співака найбільш відповідає *лірико-драматичний тенор* або його італійський еквівалент *tenor-spinto*, адже в цьому типі голосу природно поєднані ліричні й драматичні фарби, що максимально яскраво характеризують пуччінівських героїв. Показово, що саме цей тип голосу в різних національних традиціях має індивідуалізовану назву, що описує його різноманітні властивості. Найбільш вживана характеристика — *лірико-драматичний тенор* — відповідає тембральним якостям голосу, що дозволяють втілювати ліричну естетику і бути переконливим у драматичній напрузі. *Jugendlicher Heldentenor* (з нім. «молодий героїчний тенор») має художньо-образні властивості втілювати образи юнаків героїчної натури і відповідає певним характеристикам самого виконавця, який з віком і досвідом перейти в амплу героїчного, драматичного тенора. Тип *Light dramatic tenor* (з англ. *світлий драматичний тенор*) акцентує увагу на поєднанні сили звуку, властивої для драматичних голосів, з більш світлою тембральною фарбою молодих персонажів, які разом з тим можуть бути і героїчними, і романтизовано-закоханими. Італійське визначення цього типу голосу *tenor-spinto* — дослівно «тенор, що штовхнув або тенор

штовхаючий». Таке визначення скоріше характеризує технічну сторону співу і силу звуку, можливість бути виразним в емоційних проявах [Кречко, Рязько, 2022, с. 49–50]. Широка палітра національних визначень одного типу голосу свідчить про його обширне застосування. Думається, що популярність опер Дж. Пуччіні, у яких цей тип голосу є домінуючим для героїв-тенорів, сприяла поширеності вказаного амплуа.

Властивості вокальних голосів максимально розкриваються в сольних епізодах, де вся увага слухача сконцентрована на одному виконавці (в опері це арії/аріозо). Значення арії в контексті драматургії опери, розвитку образів головних персонажів важко переоцінити. Навіть Р. Вагнер, ставлячи за мету не використовувати закінчені оперні форми і мислячи масштабами великих оперних сцен, не міг повністю відмовитися від арій. Часом вони мали розімкнену форму, влітаючись у загальну канву драматургії, але виконували важливу роль характеристики героя (його думки, емоції, ідеї, почуття в момент прийняття ключових для власної долі рішень, тощо).

Повертаючись до творчості Дж. Пуччіні, зауважимо, що провідною для творчості композитора завжди була тема кохання — і образ коханого головної героїні набуває у його творах додаткових важливих рис. Він повинен мати глибоке самостійне внутрішнє наповнення (адже драматургічно має відповідати значимості титульної ролі), а з іншого боку — саме цей образ, як правило, стає ключем, що відкриває надважливі якості головної героїні. З огляду на такі характеристики та наявність практично в усіх операх композитора головних героїв-тенорів, значення тенорових партій в операх Пуччіні недооцінене дослідниками.

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

- художньо-змістовне наповнення арії та її місце в драматургії опери;
- композиційно-структурні особливості арії;
- переважаючий тип засобів вокальної виразності (питома вага речитативного/аріозного компонентів).

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

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

Арії, що звучать в моменти найвищої емоційної напруги, вписуючись у процес трансформації образу або виявляючи глибинні пласти особистості героя, навпаки, присутні у другій або фінальній частині опери. Виділимо серед них *арії-прозріння* (арія Роберто /«Віліси»/, арія Едгара /«Едгар»/, друга арія Пінкертонна /«Мадам Баттерфляй»/), *арії-сповіді* (друга арія Каварадоссі /«Тоска»/, друга арія Діка Джонсона /«Дівчина з Заходу»/), *арії емоційного виплеску* — їх можна визначити як знакову психологічну доміную образу (друга арія принца Калафа «Nessun dorma» /«Турандот»/, третя арія Де Гріє /«Манон Леско»/).

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

Починаючи з «Манон Леско», композитор шукає нові, більш короткі й виразні форми сольного емоційного прояву (це помітно навіть по орієнтовному таймінгу арій). До того ж, Пуччіні практично відмовляється від поділу арії на речитативний і аріозний розділи — ці компоненти тісно переплетені в музичній тканині і створюють неповторний стиль пуччінівського мелодизму. В аріях починають домінувати двочастинні або тричастинні побудови з динамізованою репризою і часто навмисно зауваженими гранями розділів. Так, *перша арія Пінкертонна* (перша дія «Мадам Баттерфляй») написана у тричастинній формі і має навіть певні ознаки куплетності. Композитору важливо було продемонструвати відсутність справжньої душевної глибини героя, вузькість думок і водночас легковажне відношення до дійсності. Активні квартові інтонації (основа мелодії в перших тактах арії) повторюються у другій і третій частинах, але цей елемент куплетної репризності майстерно доповнюється і розвивається репліками Шарплеса та короткими речитативними відповідями Пінкертонна. Арія ніби прихована в діалозі, хоча має всі ознаки тричастинності з динамізованою репризою.

Особливе місце у творчості Пуччіні посідає знаменита *друга арія Каварадоссі* (третя дія «Тоски»). Даніель Мартіно [Daniele Martino] відзначає, що емоційним ядром арії є саме тема кохання до Тоски, її образ у спогадах Каварадоссі. Зокрема, дослідник пише: «Зіткнувшись з перспективою смерті, його туга є цілком еротичною та інтимною» [Martino, с. 42]. Хоча в опері Каварадоссі зображено мужнім чоловіком з чіткими політичними переконаннями, але в обох аріях він постає перед нами саме як людина глибоко закохана, і ця характеристика стає квінтесенцією постаті героя. Таке внутрішнє наповнення персонажа максимально розкривається в другій арії, що є кульмінацією розвитку його образу. Великий оркестровий вступ за обсягом майже дорівнює самій арії, але це надзвичайно психологічно тонко вивірений момент. Композитор готує свого героя (і слухача) до виплеску найпотаємніших наболілих почуттів та думок. За формальними ознаками арія розділяється на речитативну й аріозну частини, але композиторське рішення нібито традиційної структури — глибоко індивідуалізоване. Партія соліста в першій частині має ритмізовану мовну природу. Головний музичний образ розгортається в оркестрі, де звучить блискуча за мелодизмом та емоційним наповненням скорботна і патетична тема, що сприймається-

ся як мелодія душі героя, яку він тільки готується озвучити. Тож речитатив соліста стає елементом звукової тканини, у якій вже задана висока планка мелодизму.

Друга частина арії, де тема звучить у вокальній партії і дублюється в оркестрі, за формою є періодом з двох речень повторної динамізованої структури, з розширенням другого речення. Завдяки глибині музичної думки, емоційному напруженню і небувалій красі мелодичної лінії, що охоплює плавною хвилею великий діапазон, арія сприймається як надзвичайно об'ємна і значима. Мінлива ритмічна організація мелодії, збагачена штрихами та темповими відхиленнями, створює відчуття імпровізаційності, щемливого виплеску емоцій, які неможливо приховати. Ця арія є однією з найвидатніших сторінок творчості Дж. Пуччіні і яскраво демонструє, як поєднання традиційних елементів музичної мови у контексті індивідуального прочитання і переосмислення автором, породжує нові художньо-естетичні вершини.

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

- арії, розділені на речитативну й аріозну частину;
- арії, у яких компоненти нерозривно переплетені;
- арії, що мають переважно речитативний характер мелодизму;
- арії з переважальною мелодично-аріозною основою.

До першої групи відносимо вже згадані арії Роберто, Едгара, другу арію Каварадоссі; до другої групи — арію Рудольфа, арії Діка Джонсона /Рамереса/. Прикладом арії переважно речитативного типу є друга арія Руджеро («Ластівка»), арія Рі-нуччо («Джанні Скіккі»), арія Луїджі («Плац»). Зазвичай арії з переважанням мелодичної вокальної лінії більш короткі й фіксують увагу на певному емоційному виплеску або важливій емоційній домінанті (прикладом можуть слугувати друга арія Пінкертоніа або друга арія Калафа).

Розглянемо більш детально засоби музичної (зокрема вокальної) виразності, притаманні композитору, на прикладі арії Рудольфа з першої дії опери «Богема» — однієї з найяскравіших сторінок пуччінівського оперного доробку.

Арія Рудольфа «Che gelida manina...» належить до арій-портретів. Це лірична сповідь героя, що розкриває його внутрішній світ. Для Пуччіні, який тяжів бачити прекрасне в буденному, дуже важливо було знайти музичні фарби, які б детально і поетично змалювали почуття «простої людини».

Форма арії складна тричастинна, з яскравою кульмінацією у третьому розділі. Цікаво, що в арії практично відсутня репризність, а розділи форми, завдяки логіці гармонічного і тонального розвитку, плавно перетікають один в інший. Однак можемо відзначити певний родинний зв'язок головних інтонаційних фонем — подібний тип структурування музичного матеріалу дозволяє говорити про елементи наскрізного типу музичного формотворення.

Перший розділ арії характеризується зміною речитативних та аріозних фраз. Мелодія розростається з інструментально-вокального унісону-синергії (нота *as*, домінанта тональності цієї частини *Des-dur*), що створює щемливе відчуття моменту зародження кохання. Перше речення має всі ознаки речитативу, друге — мелодизованого характеру. Оркестрова фактура також розростається з унісону, одночасно на-

буваючи рис акомпанементу й мелодизованого підголоску, що утворюється з уривків вокальної інтонації (її дзеркальне відображення). Третій розділ першої частини («Aspetti signorina») має очевидні ознаки динамізованої репризи, хоча наявність репризних елементів в цілому не притаманна арії. Цей факт дає можливість припустити, що перша частина арії грає роль певного прологу або вступу, і тому має риси структурного завершення. Таке припущення підтверджується змістом арії: Рудольф, коментуючи безглуздість пошуку ключа в темряві, пропонує Мімі послухати його розповідь про себе і таким чином краще познайомитися. Отримуючи схвальну реакцію (композитор вбачав її виключно у візуальному театральному контексті), поет розпочинає розповідь, яка відкриває другу частину арії. Тож, театральна мізансцена (діалог) стає невід'ємною частиною музичної драматургії арії.

Другий розділ (*Andante sostenuto*, «Chi son? Chi son? Sono un poeta...») — найбільш виразно речитативний. Часта (майже в кожному такті) зміна тональної опори (F, As, Es) підкреслює дроблення фраз на маленькі «речитативні» фрагменти, що деталізує нюанси настрою героя. Він нібито шукає слова, щоб описати себе, своє життя і сподобатися дівчині, яка запала в серце. Динамічність коротких вокальних фраз підсилює оркестрова фактура (окремі акордові групи змінюють мелодизовані репліки). Контрастна динаміка й акценти створюють ефект хвилювання, пошуку Рудольфом зрозумілого формулювання своєї думки.

Третій розділ («*Talor dal mio forziere...*», As-dur) — кульмінаційний. Він має двочастинну форму, хоча момент зміни музичної мови у другому реченні створює відчуття певної тричастинності. Вокальна лінія (кантиленна і водночас палка тема кохання) набуває широкого мелодичного дихання і діапазону. В оркестрі з'являється постійна пульсація тріольними вісімками, що остаточно розчленовує його фактуру на акомпануючу і мелодичну функції, розширюючи звуковисотний об'єм звучання оркестру та ущільнюючи інструментальний пласт. У другому розділі третьої частини арії відбувається загальна кульмінація. В оркестровій фактурі акомпануючий сегмент розростається арпеджованими пасажними групами, які починають пульсувати секстолями, мелодична лінія соліста дублюється октавними подвоєннями і збагачується додатковими мелодичними зворотами в моментах пауз або витриманих нот, вокальна партія сягає найвищої точки діапазону (*la speranza*). В партитурі є два варіанти виконання цієї фрази співаком: один із них включає вихід на верхнє до (с2), а другий — ні. Але традиційно співається лише варіант із виходом на вказану крайню ноту діапазону ліричного тенора. Думається, що закладена в арії експресія знаходить найбільш логічну кульмінаційну крапку саме в такому звучанні, де фарби тенорового голосу набувають особливих тембральних якостей. Завершується арія речитативом, що утворює арку з першими фразами соліста і переводить напруження кульмінації у «побутову» реальність розмови двох молодих людей. Важливий штрих: арія завершується питанням («*Chi siete? Vi piaccia dir!*») — композитор знов переводить монолог персонажа в русло діалогу, розвиваючи музичну дію і створюючи цілісну тканину драматургії опери.

Запропонований аналіз арії Рудольфа, як і класифікація тенорових арій, дозволяють стверджувати: Пуччіні завжди шукав індивідуальне драматургічне рішення кожного образу, що логічно витікало з чітко продуманої концепції твору.

Олена Корчова аргументовано ставить Джакомо Пуччіні «в ряд митців-новаторів, які радикально змінили звукову картину світу» [Корчова, 2004, с. 4]. Співак, який звертається до творчості цього композитора, має розуміти, у який складний, емоційно наповнений, психологічно мінливий всесвіт він занурюється. Оперна

творчість композитора є важливим професійним маркером, що характеризує виконавську майстерність оперних співаків. Для переконливої виконавської інтерпретації пуччинівських героїв мало наповненого голосу повного діапазону і красивого тембру (хоча ці складові є абсолютно необхідними). Гідно заспівати арію пуччинівської експресивної напруги можна лише за умов повного розкриття власних емоцій, досягнення вокальної гнучкості голосу в кантиленних епізодах і виразності речитативних елементів. Для цього необхідно вивчати драматургію опери та місце певної арії у її контексті, детально аналізувати авторську стилістику. Музичний театр Дж. Пуччіні ставить надзвичайно високу планку емоційного занурення, акторської майстерності, вдумливого і водночас досконалого володіння фарбами голосу, розуміння драматургічних задумів та стильових особливостей мови автора.

Висновки та перспективи дослідження. Досліджувати оперну творчість Дж. Пуччіні можливо лише в контексті унікального театрального мислення композитора. Головні дійові особи його опер завжди мають «індивідуальне обличчя» і разом з тим об'єднані пуччинівським «баченням» театрального персонажа, якого вирізняє пристрасна жага життя, кохання, справедливості, свободи, реалізації мрій. Теноровий тембр максимально відповідає такому художньо-образному наповненню, про що говорить наявність майже в кожній опері головного героя з цим типом голосу. Особливу увагу композитора привертає *tenor-spinto*, або лірико-драматичний тенор — цей факт свідчить про чітку уяву композитором певного темброобразу як носія художньо-змістовного сенсу.

В контексті розвитку образу героя арія, як фрагмент опери, що максимально фокусує увагу слухача на голосі виконавця, його емоційно-тембральному наповненні, посідає особливе місце. В опері-драмі завжди виникала суперечлива дилема між необхідністю досягати безперервного розгортання дії та її зупинкою в сольних епізодах виконавців (аріях). Здатність Пуччіні поєднувати наскрізний музичний розвиток з фіксацією на драматургічно важливих моментах — особлива риса його авторського бачення.

Виходячи з алгоритму пуччинівської драматургії, нами запропонована *систематизація тенорових арій* за їх місцем у розгортанні дії спектаклю. Доречним здається визначити дві великі групи: *музичні портрети* героя та *арії душевного піднесення* (кульмінаційний епізод розвитку персонажа, а іноді й кульмінаційна вершина опери). Запропоновано критерії, що дозволяють здійснити систематизацію пуччинівських тенорових арій за певними ознаками. Так, виявлення *художньо-змістовного наповнення* допомагає диференціювати арії за емоційною-образним критерієм; аналіз *композиційно-структурних особливостей* дає змогу виявити спільні та індивідуальні риси побудови музичних форм; дослідження *переважаючого типу засобів вокальної виразності* розкриває особливості пуччинівського мелодизму, методи роботи композитора з літературною першоосновою.

Теноровий тембр дозволяв Дж. Пуччіні створювати неповторні, вражаючі своїм психологізмом та емоційною різноманітністю музичні характеристики персонажів, які поєднують захопливу безпосередність молодості та героїчну рішучість, ніжність і жагу кохання та поетичну романтичність, легковажність і цинічну браваду. Запропонована систематизація тенорових арій в операх композитора дозволяє виконавцю глибше зануритися в світ пуччинівського театру, осягнути принципи мислення Пуччіні-драматурга. Лише вдумлива кропітка робота з музичним текстом, глибинне розуміння стильових засад творчості композитора, стилістики авторського письма дає співаку можливість створювати власну емоційно наповнену виконавську інтерпретацію, що викликає відгук у публіки і стає справжнім художнім надбанням.

Подальше дослідження у запропонованій науковій площині сприятиме значному розширенню уявлень про авторський театр Джакомо Пуччіні та еволюцію стилю композитора, допоможе глибше осягнути принципи мислення Пуччіні-драматурга та ступінь його новаторства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Джулай Г. А. «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 30, кн. 1. С. 11–18.
2. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 197 с.
3. Корчова О. Веризм і Пуччіні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 44 : Музика ХХ століття — погляд із ХХІ. С. 65–74.
4. Корчова О. Р. Вагнер, Дж. Верді та Дж. Пуччіні як творці авторського музичного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 2 (7). С. 36–43.
5. Кречко Н., Ряжко О. Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. 2022. Вип. 5. С. 46–55.
6. Старікова Є. П. Створення вокально-сценічного образу в оперному жанрі. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків, 2018. Вип. 12. С. 143–157.
7. Чжан Івен. Опера творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночного». *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 76–87.
8. Чжан Сяохао. Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Неджанової. Одеса, 2008. 16 с.
9. Davis A. C. *Il tritico, Turandot and Puccini's late style*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010. 311 p.
10. Girardi M. *Puccini: His International Art*. Chicago, University Press, 2002. 546 p.
11. Martino D. A. *Catastrofi sentimentali: Puccini e la sindrome pucciniana*. E.D.T. 1993. 141 p.
12. *Letters of Giacomo Puccini*. 600 p. Collection JaiGyan. Internet Archive Python library. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.62075/page/n233/mode/2up> (дата звернення 03.10.2023).
13. Musco G. *Musica Teatro Giacomo Puccini (Vol. 1)*. Published by Calosci, Cortona, 1989. 340 p.

REFERENCES

1. Julai, G. A. (2020). «Dzhanni Skikki» Dzh. Puchchini v richyshhi zhanrovo-stylovykh shukan italijskogo muzychnogo teatru pochatku XX stolittya ["Gianni Schikki" by Dzh. Puchchini at the crossroads of genre and style searches of the Italian musical theater of the beginning of the 20th century]. In: *Muzychne mystecztvo i kultura [Musical art and culture]*. Issue 30/1. Odessa, pp. 11–18 [in Ukrainian].

2. Korchova, O. (2004). *Muzychny`j teatr Dzhakomo Puchchini v mysteczkomu konteksti pershoi chverti XX stolittya (na materialy pizn`oyi tvorchosti kompozytora) [Dzhakomo Puchchini's musical theater in the artistic context of the first quarter of the 20th century (on the material of the composer's late works)]*. The author's dissertation for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 197 p. [in Ukrainian].
3. Korchova, O. (2006). *Veryzm i Puchchini [Verism and Puccini]*. In: *Naukovyi visn`yk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 44. Kyiv, pp. 65–74 [in Ukrainian].
4. Korchova, O. (2010). *R. Vagner, Dzh. Verdi ta Dzh. Puchchini yak tvorci avtorskogo muzychnogo teatru [R. Wagner, G. Verdi and G. Puccini as creators of author's musical theater]*. In: *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskoho [Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 2 (7), pp. 36–43 [in Ukrainian].
5. Krechko N., Ryazhko O. (2022). *Nimeczka systema Fach yak pryklad faxovoyi klasyfikaciyi golosiv v suchasnomu vokalno-opernomu mystecztvu [The German Fach system as an example of the professional classification of voices in modern vocal-opera art]*. In: *Visnyk Ky`yivskogo nacionalnogo universytetu kultury i mystecztv. Seriya: Muzychne mysteczstvo [Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical art]*. Issue 5, pp. 46–55 [in Ukrainian].
6. Starikova, Ye. P. (2018). *Stvorennya vokal`no-scenichnogo obrazu v opernomu zhanri [Creation of a vocal and stage image in the opera genre]*. In: *Aspekty istorychnogo muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Issue 12. Xarkiv, pp. 143–157 [in Ukrainian].
7. Zhang, Iven (2017). *Opera tvorchist` Dzh. Puchchini yak fenomen pizn`oromanty`chnogo rozuminnya temy` «vichno zhinochnogo» [Opera works of Dzh. Puccini as a phenomenon of the late romantic understanding of the "eternal feminine" theme]*. In: *Muzychne mysteczstvo i kultura [Musical art and culture]*. Issue 25. Odessa, pp. 76–87 [in Ukrainian].
8. Zhang, Xiaohao (2008). *Khudozhno-stylovi pryncypy tenorovogo spivu v opernomu mystecztvu [Artistic and stylistic principles of tenor singing in opera]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odessa, 16 p. [in Ukrainian].
9. Davis, A. C. (2010). *Il tritico, Turandot and Puccini's late style*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 311 p. [in English].
10. Girardi, M. *Puccini: His International Art*. Chicago, University Press, 2002. 546 p. [in English].
11. Martino, D. A. (1993). *Catastrofi sentimentali: Puccini e la sindrome pucciniana*. E.D.T. 141 p. [in Italian].
12. *Letters of Giacomo Puccini*. 600 p. Collection JaiGyan. Internet Archive Python library. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.62075/page/n233/mode/2up> (accessed: 03.10.2023) [in English].
13. Musco, G. (1989). *Musica Teatro Giacomo Puccini (Vol. 1)*. Published by Calosci, Cortona. 340 p. [in Italian].

YAROSLAV KOMARNITSKYI

Komarnitskyi, Yaroslav — creative PhD Student at the Opera Singing Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Assistant at the Department of Music Art at the Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7978-8130>

Jzkoma@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294802>

TENOR TIMBRE IMAGES IN THE GIACOMO PUCCINI'S OPERAS: THE EXPERIENCE OF SYSTEMATISATION

The relevance of the article. An essential requirement for a musician-performer of any specialty is a deep understanding of the stylistics of the works performed, based on an analysis of the artistic and figurative foundations of the musical language. For opera singers, an important factor of professional level is knowledge of the basics of opera drama, the style of the era, possession of appropriate means of vocal expressiveness. Addressing the chosen topic determines the relevance and scientific novelty of the issues of this article, in which arias for tenor in the operas of Giacomo Puccini are considered systematically for the first time, in the context of the evolution of the composer's work. **The main purpose** of the article was to determine the criteria and implement the systematization of tenor arias in Giacomo Puccini's operas through the prism of their dramatic role in the focus of imagery, genre-stylistic and form-creating features, for further typology of the role of "Puccini's voice" — the tenor-spinto. **The research methodology** is based on the methods of complex-historical, typological, structural-functional and comparative analysis, which allows us to understand the individual approach of Giacomo Puccini to the creation of his "own musical theater", the dramaturgy of the image of an operatic character, and to determine the criteria for the systematization of operatic arias of the tenor role.

Results and conclusions. The tenor timbre corresponds as much as possible to Puccini's "vision" of a theatrical character, so almost every opera has a main character with this type of voice. The tenor-spinto (lyrical-dramatic tenor) attracts the composer's special attention, which testifies to the composer's clear imagination of a certain timbre-image as a carrier of artistic and meaningful meaning. Aria, as a fragment of an opera that focuses the attention of the listener on the image of the hero and the voice of the performer, in the history of opera-drama has always created a dilemma between the need for continuous action and its stopping in solo episodes of the performers. Puccini's ability to combine thorough musical development with fixation on dramatically important moments is a special feature of his author's vision. The article proposes a systematization of tenor arias in Puccini's operas according to their place in the action of the play. Two large groups are distinguished: musical portraits of the hero and arias of spiritual elevation (the culminating episode of the character's development, often the climax of the opera). The criteria for the systematization of tenor arias are defined: artistic content (differentiation according to the emotional and figurative criterion); compositional and structural features (identification of common and individual features of the construction of musical forms); the predominant type of means of vocal expressiveness (features of Puccini's melodism). This approach allows the performer to better understand the principles of Puccini's thinking as a playwright. A deep understanding of the stylistic principles of the composer's work, the stylistics of the author's writing, gives the singer the opportunity to create his own performance interpretation, which evokes a response from the audience and becomes a real artistic asset. Further research in the proposed scientific field will contribute to the expansion of ideas about the author's theater of Giacomo Puccini, will help to better understand the principles of Puccini's thinking as a playwright and the degree of his innovation.

Keywords: musical theater of Giacomo Puccini, theatrical thinking, timbre-image, tenor-spinto, operatic tenor roles, aria, vocal technique.