

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА  
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ОБРАЗ СЕСТРИ АНЖЕЛІКИ  
З ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ ДЖ. ПУЧЧІНІ:  
СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ**

Магістерська робота  
**Орехової Ксенії Денисівни**

Науковий керівник:  
доктор мистецтвознавства, професор  
**Александрова О.О.**

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших  
авторів мають посилання на відповідне джерело



Орехова К. Д

**Харків – 2025**

## ЗМІСТ

|                                                                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП.....                                                                                                                  | 3  |
| РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ОПЕРНОЇ СПАДЩИНИ<br>ДЖ. ПУЧЧІНІ.....                                                       | 7  |
| 1.1 Творчість Дж. Пуччіні в дзеркалі музикознавчих досліджень.....                                                          | 7  |
| 1.2 Опера «Сестра Анжеліка» в контексті оперної творчості Дж. Пуччіні.....                                                  | 13 |
| Висновки до розділу 1.....                                                                                                  | 20 |
| РОЗДІЛ 2 ОБРАЗ СЕСТРИ АНЖЕЛІКИ В ОДНОЙМЕННІЙ ОПЕРІ<br>ДЖ. ПУЧЧІНІ: КОМПОЗИТОРСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ТА ДРАМАТУРГІЯ.....              | 24 |
| 2.1 Опера «Сестра Анжеліка»: сюжет, драматургія опери.....                                                                  | 24 |
| 2.2 Специфіка втілення персонажа Сестри Анжеліки: образна<br>характеристика, семантика тембру, драматургія становлення..... | 27 |
| Висновки до розділу 2.....                                                                                                  | 52 |
| РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ СЕСТРИ АНЖЕЛІКИ:<br>ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....                                             | 56 |
| 3.1 Виконавська версія Асмик Григорян.....                                                                                  | 56 |
| 3.2 Виконавська версія Джоан Сазерленд.....                                                                                 | 61 |
| 3.3 Порівняльний аналіз вокально-сценічних втілень.....                                                                     | 65 |
| Висновки до розділу 3.....                                                                                                  | 68 |
| ВИСНОВКИ.....                                                                                                               | 69 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....                                                                                             | 71 |

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Джакомо Пуччіні – один з найвидатніших композиторів кінця XIX – початку XX століть. Сучасне музикознавство демонструє інтерес до особистості митця, його життєтворчості. Особливої уваги набувають наступні питання: формування композиторського стилю, його втілення в оперному жанрі, прояв рис веризму.

Опери Дж. Пуччіні виконуються у багатьох країнах та дуже цінуються своєю унікальністю серед співаків. У репертуарі провідних оперних театрів - «Тоска», «Богема», «Чіо Чіо Сан», «Джанні Скікі», «Сестра Анжеліка» та інші опери композитора.

Опера «Сестра Анжеліка» («*Suor Angelica*») тільки зараз набуває популярності. Це обумовлено тим, що саме в наші дні завдяки технологіям побудування декорацій та світла можна якісно та цікаво зобразити атмосферу монастиря, його побуту на сцені. Через розвиток суспільства сюжет про важку долю жінки сьогодні сприймається інакше, ніж на момент прем'єри опери, – з цікавістю та розумінням. В Україні вперше прозвучала 29 лютого 2009 року в Колонному залі Національної філармонії, а також нещодавно 6 вересня 2025 р. – на сцені Одеського оперного театру.

Унікальність опери полягає в тому, що вона написана тільки для жіночих голосів – переважно меццо-сопрано. Сюжет розгортається у стінах середньовічного монастиря на тлі інтонацій католицьких молитв. Це надає партитурі абсолютно особливої, піднесеної краси, сприяє образній драматургії твору. Відкреслимо затребуваність окремих вокальних номерів опери: вони дедалі частіше входять до репертуару сучасних співаків, а також у конкурсні програми.

Отже, актуальність теми даного дослідження зумовлена тим, що опера «Сестра Анжеліка» та образ головної героїні вивчено досить поверхнево, недостатньо визначено специфіку його вокального-сценічного втілення; окремої уваги заслуговує дослідження драматургії образу Анжеліки.

**Мета дослідження** – виявити специфіку вокально-сценічного втілення образу сестри Анжеліки з однойменної опери Дж. Пуччіні. На основі поставленої мети передбачається вирішення наступних завдань:

- 1) виокремити аспекти методології дослідження творчості Дж. Пуччіні в музикознавчих дослідженнях;
- 2) представити оперу «Сестра Анжеліка» в контексті оперної спадщини Дж. Пуччіні;
- 3) визначити особливості змісту і драматургії опери, їх вплив на розвиток образу Анжеліки;
- 4) дослідити музично-образні характеристики та драматургічну роль персонажа Анжеліки як складові її вокально-сценічного образу;
- 5) обґрунтувати специфіку вокального та сценічного втілення образу Анжеліки на оперній сцені;
- 6) на основі порівняльного аналізу вокально-сценічних втілень образу Анжеліки зробити висновок стосовно ключових його аспектів.

**Об'єкт дослідження** – оперна творчість Дж. Пуччіні;

**Предмет дослідження** – специфіка вокально-сценічного втілення образу Анжеліки в опері «Сестра Анжеліка».

**Матеріал дослідження:** опера «Сестра Анжеліка» (1918) Дж. Пуччіні, партитура, аудіо- та відеоматеріали.

**Методологія дослідження** спирається на загальні та спеціальні методи дослідження:

1) *комплексний* аналіз – при здійсненні цілісного аналізу обраних музичних образів;

2) *компаративний* аналіз – при дослідженні творів оперного мистецтва через порівняння виконавської інтерпретації, допомагає порівняти різні погляди режисерських та виконавських версій щодо вокально-сценічного втілення образу сестри Анжеліки в опері.

3) *історико-типологічний* – у процесі розгляду історичних зв'язків та спадкоємності у розвитку оперного жанру;

4) *жанровий* – у моделюванні жанрових засад оперних творів Дж. Пуччіні, зокрема у виокремленні рис веризму;

5) *інтерпретологічний* – при розгляді взаємодії композиторських і виконавських виражальних засобів;

3) *стильовий* – спрямований на виявлення специфіки інтерпретацій образу сестри Анжеліки в різних сценічних та виконавських версіях;

4) *структурно-функціональний*, пов'язаний з аналізом оперної драматургії, її образів, тематичної структури, формотворення;

5) *метод інтонаційного аналізу* – для визначення ознак, що формують образ та утворюють його характерні риси;

6) *семантичний* – для аналізу та узагальнення сталих стильових ознак образу Анжеліки, його константних та мобільних складових.

**Теоретичну базу** дослідження склали наукові розвідки, присвячені:

- **загальним питанням музичного жанру, стилю, драматургії, семантики:** В. Апатський (2006), Ц. Бай (2017), С. Бедакова (2018), І. Поломана (2024), М. Бурцев (2023), Ч. Ван (2012), О. Корчова (2003, 2004, 2010); Е. Маркова (1990); Р. Паркер (2019);
- **творчості Дж. Пуччіні та веризму як стильовому напрямку:** І. Поломана (2024); А. Вілсон (2007); Н. Остроухова (2025); В. Скринченко (2019); Е. Pietrantoni (2016); С. Бедакова (2018); Р. Паркер (2019);
- **-дослідженню специфіки оперного жанру й вокального виконавства:** Ю. Авраменко (2020); В. Апатський (2006); Ц. Бай (2017); Дж. Баден (2002); Ч. Ван (2012); М. Ван (2020); Б. Гнидь (1997); Н. Гребенюк (2000); Л. Деркач (2014); Ш. Лю (2018); Т. Мадішева (1994); Ч. Мяо (2019); А. Ренінгер (2011); Р. Паркер (2019), І. Присталов (2008);

- **питанням виконавської інтерпретації:** І. Полусмяк (1989), В. Москаленко, Л. Шаповалова (2017), Ю. Ніколаєвська (2020), І. Коханік (2017).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено комплексний аналіз образу Сестри Анжеліки та його вокально-сценічного втілення; досліджено особливості жіночого монодраматичного образу в одноактній опері.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у можливості використання матеріалів магістерської роботи у подальших наукових-дослідженнях, присвячених жанру опери, творчості Дж.Пуччіні, Основні положення і висновки можуть бути у нагоді лекційних та практичних курсів вищих музичних навчальних закладів: «Оперна студія», «Оперний клас», «Історія світової музичної культури», «Історія вокального мистецтва», «Теорія та історія вокального виконавства», «Основи вокальної методики», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація»; а також у класах зі спеціальності «Сольний спів».

**Апробація результатів дослідження.** Магістерська робота та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики, а також на кафедрі теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено автором на VI міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (14-15 листопада 2025, Харків), Науково-творча конференція «Магістерські читання» (29 листопада 2025).

**Структура дослідження.** Магістерська робота складається з трьох розділів, семи підрозділів, висновків та списку використаних джерел (53 джерела). Робота налічує 76 сторінок, з них 72 – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ОПЕРНОЇ СПАДЩИНИ ДЖ. ПУЧЧІНІ

#### 1.1 Творчість Дж. Пуччіні в дзеркалі музикознавчих досліджень

Творчість Дж. Пуччіні в музикознавчих дослідженнях відображена в декількох напрямках. Насамперед це праці, що присвячені життю і творчості композитора. І. Поломана характеризує життєвий шлях та творчості композитора підкреслюючи ті факти біографії, що стосуються до періоду створення таких опер як «Тоска» і «Богема».

Серед наукових розвідок, що склали «підґрунтя» даного дослідження, насамперед зазначимо праці, що присвячені різним аспектам розвитку західноєвропейської культури та філософії. А. Вілсон (A. Wilson) розглядає, як постать Дж. Пуччіні та його опери були втягнуті в низку позамузичних суперечок в Італії кінця XIX – початку XX століття. Досліджується дихотомія у сприйнятті особистості Дж. Пуччіні: чи був він суто національним, чи композитором світового рівня; традиціоналістом чи модерністом? А. Вілсон детально вивчає критику опер композитора, а саме ті питання що стосуються статі персонажів та їх класової приналежності. Автор простежує, як репутація митця формувалася та змінювалася з часом, кидаючи виклик упередженому ставленню до його опер як до «занадто сентиментальних» або «популярних».

Розгляд Дж. Пуччіні у контексті модерна XX століття надає підґрунтя для аргументації його інноваційного внеску у драматургію та музичну мову опери. Монографія А. Вілсон дає уявлення про творчість композитора як складний, інтердисциплінарний об'єкт дослідження, що знаходиться на перетині історії опери, соціології, гендерних студій та культури Італії.

Робота С. Бедакової (Історія зарубіжної музики: XIX століття) демонструє академічний погляд на творчість Дж. Пуччіні, що сформувався в межах

історико-культурної традиції. Авторка надає історичний огляду, метою якого є систематизація фактів з біографії композитора та загальна характеристика його оперного стилю. Характерною рисою цього джерела є акцент на драматургії, реалізмі та зв'язку музики з літературою і суспільним життям, що відповідало домінуючим ідеологічним та естетичним вимогам того часу. Праця С. Бедакової формує фундаментальну історико-теоретичну базу дослідження оперної творчості Дж. Пуччіні (Бедакова, 2018).

Монографія Е. П'єтрантоні надає цікавий фактологічний та хронологічний матеріал, інтегруючи особисте життя композитора в історію створення його опер. Це джерело виконує роль базової, опорної біографічної праці. Воно допомагає нам розташувати всі інші спеціалізовані дослідження (про веризм, модернізм, жіночі образи) у правильному історичному контексті. Біографічний огляд дозволяє простежити, як розвивався стиль Дж. Пуччіні від ранніх до пізніх творів, що є необхідною передумовою для розуміння стильового переходу в оперній творчості від чистого веризму до модернізму. Включення біографічної праці є обов'язковим елементом будь-якого повного музикознавчого огляду, оскільки вона надає загальновизнану основу для аналізу творчого доробку митця (П'єтрантоні, 2016).

Монографія Дж. Баддена "Puccini is Life and Works" (2002), відомого британського музикознавця, є фундаментальним, всебічним дослідженням, що поєднує біографічний виклад із глибоким музично-аналітичним оглядом усіх опер Дж. Пуччіні. Інформація, що міститься в цій монографії, дозволяє проаналізувати оперу *«Сестра Анджеліка»* у контексті *«Триптиха»* Дж. Пуччіні, підтверджуючи тези про модерністські принципи пізньої творчості композитора (О. Корчова). На відміну від загальної біографії Е. Піетрантоні, Дж. Бадден об'єднує біографічні факти з музичною критикою, пояснюючи, яким чином особисте життя митця впливало на музичні та драматургічні рішення його творів (Бадден, 2002).

Дослідження О. Корчової (зокрема, «Модерністські тенденції в пізній творчості Дж. Пуччіні») є ключовими для розуміння стилістичних змін композитора у період написання оперного триптиху – «Джані Скікі», «Сестра Анжеліка», «Плащ». Праця О. Корчової – є зразком сучасного українського музикознавства. Її головна перевага – детальний теоретико-аналітичний ракурс. Джерело надає інформацію для вивчення пізнього стилю композитора, що є одним із найактуальніших і найскладніших проблем у пуччінізнавстві. Окрема увага приділяється музичним інноваціям митця (Корчова, 2010).

Як вказує В. Скринченка, Джакомо Пуччіні послідовно черпав сюжети для своїх опер із власного досвіду (наприклад, «Богема» ґрунтується на студентських спогадах) та сучасної драматургії (як-от «Тоска» та «Мадам Баттерфляй» за п'єсами Сарду і Беласко). Дж. Пуччіні, визнаний неперевершений мелодист, сформулював своє творче кредо: «*Contro tutto e contro tutti fare opera di melodia!*» (пріоритет мелодії). Його музика відзначається емоційно насиченою вокальною лінією та італійським темпераментом. Глибоко обізнаний із технікою *bel canto*, композитор тісно співпрацював із провідними співаками (Карузо, Руффо), пишучи партії з урахуванням їхніх індивідуальних голосів. Ця взаємодія взаємно збагачувала їх, підтримуючи традиції італійської вокальної школи. Дж. Пуччіні також був новатором, сміливо інтегруючи до своїх партитур елементи побутової музики свого часу (романси, танці, оперети на кшталт творів Легара), включаючи, наприклад, мелодію сучасного ліричного вальсу («Вальс Мюзетти» в «Богемі»). Цей синтез масової пісенності з симфонічним звучанням опери викликав значну критику з боку консервативних кіл (Скринченко, 2019).

Актуальними для аналізу образу оперного твору в обраному науковому аспекті є статті, в яких розглядаються такі категорії, як стилістика, інтерпретація, драматургія образу. О. Корчова детально аналізує особливості застосування лейтмотивної техніки та ладотонального мислення композитора. Авторка відзначає, що оперна драматургія митця вирізняється низкою

індивідуальних лейтмотивних прийомів, які значно поглиблюють музичне образотворення, а саме це:

- 1) лейтмотивна характеристика – застосування не лише повних, але й часткових лейтмотивів для характеристики головних дійових осіб;
- 2) прийом локалізації – лейтмотив поступово викристалізовується, виводиться із ширшого інтонаційного контексту;
- 3) створення комплексів – утворення подвоєних або багатокomпонентних лейтмотивних характеристик;
- 4) образний антагонізм – протиставлення двох драматургічно протилежних лейтмотивних сфер через стильове розшарування.

О. Корчова підкреслює, що роль ладотонального фактора є ключовою в інтонаційній мові Дж. Пуччіні та нерозривно пов'язана з його лейтмотивною технікою. Ладове мислення композитора характеризується гнучкою варіативністю та гострою характерологічністю. Це яскраво проявляється, наприклад, у образно-протилежному використанні збільшеного ладово-гармонічного комплексу:

- він слугує для передачі однозначно негативного образу (як у «Тосці»);
- або ж використовується для вираження піднесено-любовного почуття (як у «Мадам Баттерфляй» та «Ластівці»).

Також авторка зазначає, що пентатоніка, яка є однією з улюблених ладових сфер Дж. Пуччіні, застосовується багатогранно в образному, драматургічному та семантичному сенсах. Головний принцип ладово-гармонічного мислення композитора полягає в органічному синтезі хроматики і натуральної діатоніки. Цей синтез має подвійне значення:

- 1) семантичному аспекті – це поєднання загостреної експресивності та пом'якшеної сентиментальності;

2) в інтонаційному аспекті – це органічна сполука функціональних дисонансів з імпресіоністичними, "нейтральними" септакордовими гронами та паралелізмами.

Сукупність цих прийомів дозволяє говорити про своєрідний "ладовий плюралізм" у творчості композитора.

Дослідження О. Корчової фокусується на літературно-драматургічному аспекті творчості Дж. Пуччіні. Авторка аналізує специфіку роботи композитора над оперним лібрето та взаємодію митця з драматичним театром. Підкреслюється, що Дж. Пуччіні був не лише музикантом, а й проявив себе як геніальний театральний драматург, який особисто та прискіпливо керував процесом створення текстів своїх опер. Цей підхід підтверджує важливість вивчення творчості композитора крізь призму його театрального відчуття, що є ключовим для загального розуміння його оперного стилю (Корчова, 2003).

Зокрема її дослідження «Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття», є необхідною для повного усвідомлення того, як композитор перетворював літературний матеріал на сценічний шедевр. У ній детально розглядаються такі елементи, як слово, інтонація і музичний матеріал, крізь призму яких Дж. Пуччіні формував своє ставлення до лібрето. Це суттєво вплинуло на становлення його унікального композиторського стилю. Таким чином, у цьому контексті стає можливим виокремити та систематизувати ключові принципи побудови сюжетного простору в операх Джакомо Пуччіні (Корчова, 2004).

В зазначеній роботі О. Корчової розглядається сюжет опер Дж. Пуччіні, ті важливі принципи які надають їм виняткової драматургічної та психологічної глибини. Зокрема варто виділити багаторівневу диференціацію персонажів та їх функціональне співвідношення. У творчості композитора простежуються складні взаємовідносини між центральними і другорядними персонажами, що включає взаємодію масових сцен і сольних епізодів. Яскравими прикладами

цього принципу, як стверджує автор роботи, є зміна співвідношення масового фону і центральної лінії в операх «Дівчина із заходу» та «Турандот». Композитор демонструє точну й ретельно пророблену психологічну характеристику всіх персонажів, незалежно від їхньої ролі у драматургії опери. До найкращих прикладів нюансованих музичних образів належать наступні: Бонза ( «Мадам Баттерфляй»), Прюньє («Ластівки»), Фругола («Плаща»), Китайські маски («Турандот»). Окрім цього, Дж. Пуччіні вводить нестандартні символічні персонажі, що збагачує символіку його опер. Важливим аспектом роботи композитора є увага до деталей – як предметних, так і емоційних, що створюють специфічну атмосферу кожного твору. Дослідниця пише, що передлібретний етап творчості Дж. Пуччіні виступає окремою, надзвичайно вагомою стадією його роботи. Саме цей інтуїтивний процес дозволяв йому формувати задум майбутньої опери, який поступово набував жанрових (драма, мелодрама, комедія), типологічних (камерна опера, триптих, *grand opéra*) та національних рис й ставав базовою матрицею для подальшого розвитку. Яскравим прикладом такого інтуїтивного задуму є концепція опери «Нотр Дам де Парі», створена на основі роману Віктора Гюго, яка стала ключовим етапом у реалізації новаторських ідей композитора (Корчова, 2004).

В своїй роботі Бадден «Puccini is Life and Works» (2002), (370-416), пише, що рух «веризму» розпочався в літературі, але поширився на інші види мистецтва. Його мета полягала в тому, щоб зобразити реалістичну сторону повсякденного життя, незалежно від того, наскільки незручною вона може бути. Його аналіз зосереджується на контрасті між естетикою веризму та попередніми, романтичними або грандіозними епохами італійської опери, які віддаляли дійсність через штучно піднесений стиль. Бадден стверджує, що веризм був реакцією на штучну піднесеність мови та сюжетів минулого. Цілісність творчого методу вимагала відмови від елегантною, але нежиттєвої лексики. Метою було – відображати дійсність. Автор наголошує на лінгвістичних ознаках цього розриву, зазначаючи, що повсякденна реальність

утримувалася на відстані доти, доки, наприклад, «коні залишалися "скакунами"», «церковні дзвони – "священною бронзою"», а жінки, замість того щоб просто виходити заміж, «відпроваджувалися до шлюбного вівтаря».

## 1.2 Опера «Сестра Анжеліка» в контексті оперної творчості Дж. Пуччіні

Оперна творчість Дж. Пуччіні налічує безліч видатних творів, що виконуються в світових оперних театрах, входять до репертуару співаків та студентів. Вокальні твори композитора складають підґрунття для вивчення віриського співу, який відрізняється від класичного. Опері Дж. Пуччіні насичені: емоційністю, простими, побутовими інтонаціями. Стилем композитора є синтез емоційно насиченої вокальної лінії, техніки *bel canto* та активної інтеграції елементів побутової музики. Його твори відображають реалії повсякденного життя та боротьбу героїв із тиранією чи важкими випробуваннями долі, що безпосередньо пов'язане з напрямком – веризм.

По завершенні освітнього етапу, Дж. Пуччіні негайно розпочав роботу над першою оперою – «Вілліси». Презентація її відбулася 31 травня 1884 року. Міланський театр «Даль Верме» став сценою. Двадцятип'ятирічний митець здобув успіх. Через п'ять років з'явився «Едгар». Ця опера не досягла помітного суспільного резонансу. Художня невдача, проте, не похитнула рішучості композитора. Його подальша творча амбіція полягала у створенні оперного твору за драмою В. Сарду «Флорія Тоска». Реалізація цього задуму відбулася, однак, набагато пізніше. Фундаментальний успіх принесла опера «Манон Леско». Завдяки їй Дж. Пуччіні набув значної слави й популярності. Йому надходили престижні академічні пропозиції. Серед них: викладацька діяльність у Міланській консерваторії, а також керівництво ліцеєм Б. Марчелло у Венеції. Композитор відхилив ці привабливі пропозиції. Повністю він віддався композиторській діяльності. Ідейне підґрунття нової опери «Богема» склали епізоди новелістичного циклу А. Мюрге – «Сцени з життя богеми». Сюжетом

майбутнього твору захоплений був автор. Музичний матеріал написаний був ним лише за вісім місяців. Прем'єра «Богемі» відбулася 1 лютого 1896 року на туринській сцені Королівського театру. Критичне оцінювання виявилось стриманим, проте громадськість позитивно зустріла оперу. Публіка її переваги швидко усвідомила. Саме у «Богемі» Дж. Пуччіні найпереконливіше продемонстрував власне мистецьке новаторство, спровокувавши в італійській опері докорінний перелом: відбувся перехід від романтичної патетики до стриманого, реалістичного відтворення повсякденності (І. Поломана 2024).

Прем'єра опери «Тоска», що відбулася 14 січня 1900 року в Римі, свідчила про приголомшливий, довготривалий успіх. Вона віщувала творові значну сценічну історію. Наступний фундаментальний шедевр композитора був інспірований трагічною долею юної гейші. Ідейною основою стала п'єса Д. Беласко «Гейша», яка, у свою чергу, базувалася на новелі Дж. Лонга. Для створення лібрето опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні залучив Ілліка й Джакоза. Вони трансформували мелодраму Беласко. Проте, перша презентація твору 17 лютого 1904 року в театрі «Ла Скала» виявилася майже провальною. Це сталося, зокрема, через інтенсивне поширення заздрісних чуток. Інші композитори активно цьому сприяли. Додатковим чинником стала незвична для італійської аудиторії розтягнутість обох актів. Однак, вже за три місяці оновлена редакція «Мадам Баттерфляй» зазнала абсолютного тріумфу. Ця подія знаменувала завершення попереднього творчого злету. Слідом настав доволі тривалий, майже п'ятнадцятирічний період депресивного стану маестро. Створені протягом цих років композиції – «Дівчина із Заходу» (1910) та «Ластівка» (1917) – виявилися помітно слабкішими з художньої точки зору. Лише на останньому етапі життя й творчості (1919–1924) Дж. Пуччіні зміг сягнути нових, визначних вершин. Він збагатив італійську оперну класику яскравими шедеврами, серед яких «Джанні Скіккі» та «Турандот». «Джанні Скіккі» є фінальною з одноактних опер, які сформували триптих (дві інші – «Плащ» і «Сестра Анжеліка»). Тут композитор продемонстрував відмінний

гумор та сатиричний погляд, що стало новою гілкою його стилю. Останній грандіозний успіх – опера «Турандот». Вона вражає експресивним втіленням образів, драматичною насиченістю. Прем'єрний показ опери відбувся у Мілані 25 квітня 1926 року. Всі подальші вистави «Турандот» завершувалися заключним дуєтом і фіналом, які були створені Ф. Альфано на основі чернеткових матеріалів автора. Проте, версія Альфано не є єдиною у фіналізації твору. Власні варіанти завершення опери згодом були запропоновані іншими композиторами: італійцем Лучано Беріо та китайським митцем Хао Вейя (І. Поломана, 2024).

Опера «Сестра Анжеліка», спочатку задумувався як розмовна п'єса, що розповідає про монахиню аристократичного походження, яку сім'я змусила прийняти чернечий постриг за народження позашлюбної дитини, і яка випила отруту, дізнавшись від тітки-княгині, що її дитина померла. Але її смертний гріх прощає Діва Марія, яка з'являється перед нею під час агонії, ведучи за руку її маленького сина (Бадден 2002).

Образ Анжеліки має вигляд не лише сентиментальної жертви, але й вокально-драматичного втілення соціальної та естетичної "грубості" – ключового елемента пізньої опери Дж. Пуччіні (Джерело "Rough Music: Tosca and Verismo Reconsidered"). Риси верізму – тяжіння до реалізму та сильних емоцій, що поєднуються в опері з елементами символізму та камерною формою одноактного твору. Зазначені вище риси, досліджує Корчова. О. («Стиль і конфлікт в опері... «Турандот») та І. Поломана («Жіночі образи...»), що надають готові моделі для порівняння драматургічної структури та психологічних портретів пуччініївських героїнь.

«Можна говорити про те, що образ Мімі заклав початок галереї жіночих оперних портретів, для яких характерна бездоганна краса та невинність. Крім того, Пуччіні підсилює контраст всієї драми за допомогою яскравого колоритного фону побутових сцен. Героїня опери «Тоска» Флорія є уособленням найвищої патетики веристського стилю не тільки в творчості

самого Джакомо Пуччіні, а й у всій 41 європейській оперній культурі. Тут, як це нерідко буває у композитора, герої переживають стан граничного відчаю в екстремальних обставинах.» (Корчова, 2025:40-41).

Зокрема, робота І. Поломаної («Жіночі образи...») слугує орієнтиром для визначення типології пуччініївських героїнь, а праці, присвячені загальній музичній драматургії, допомагли сформувати аналітичний апарат. Робота, розкриває механізми взаємодії жіночих образів (наприклад, Тоска vs. Каварадос) або конфлікту жінки з ворожим світом. У *«Сестрі Анжеліці»* це протистояння особливо гостре (Анжеліка vs. княгиня), тому це допоможе нам теоретично обґрунтувати цей драматургічний аспект.

Детальний музикознавчий розбір опери *«Сестра Анжеліка»*, який є необхідним для переходу від загального теоретичного огляду до конкретного аналізу вокально-сценічного втілення образу Анжеліки, забезпечила монографія Бадена (2002).

Роботи В. Остроухової про «Пуччіні в одеській опері», розглядає та забезпечує впорядкування, великого обсягу фактологічного матеріалу та його подальшу наукову інтерпретацію, сформувати огляд джерел та літератури, що дозволяє класифікувати наукові розвідки за тематичними групами (біографія, веризм, виконавство, спеціалізовані дослідження «Анжеліки»), упорядкувати біографічні і фактологічні данні про композитора. Сполучною ланкою між теоретичним аналізом і практичним сценічним втіленням, що є центральною тезою нашої магістерської роботи, слугує, праця Н. Остроухової, що є критично важливою для того, щоб наш розділ вийшов за межі суто теорії та забезпечив зв'язок між музикознавчим аналізом і практикою сценічного життя. Вона додає необхідний шар регіональної історії рецепції та виконавської традиції, що посилює практичну значущість нашої роботи.

Опера була написана вже ближче до пізнього етапу творчості композитора. Автор проволячи роботу епістолярного матеріалу надає фрагмент з листа Форцано: «Пуччіні, – згадує Форцано, – дуже сподобалася ця тема. Він

сказав мені почати писати вірші і поїхав до Мілана, щоб розповісти про це своєму видавцеві Тіто Рікорді. Закінчивши роботу над «Ла Рондіне» і підготувавши її до вистави, Пуччіні взявся за роботу над «ною черницею» (Бадден, 2002:390).

«Тож ніякого *prega per noi*. Натомість нам потрібно *Nostra Regina* або *Santa delle Sante*; але щось, що можна повторити латиною... Тоді в момент чуда я хотів би Королівський марш Мадонни», автор цитує лист композитора в період написання опери «Сестра Анжеліка» (Бадден, 2002, ст. 374). Панічеллі був так само корисний, як і під час роботи над «Тоскою»; і саме йому Дж. Пуччіні завдячує остаточний текст від «*O gloriosa virginum*» до «*Coeli recludis cardines*». Але у композитора також було джерело «копії» ближче під рукою: монастир Боргопелаго, де його сестра Ігенія була тепер настоятелькою. Хоча її орден був, строго кажучи, закритим, вона отримала від єпископа дозвіл для свого брата відвідати приміщення, де він міг випробувати уривки зі своєї нової опери перед зібраною компанією, багато з яких були зворушені до сліз. Не існує документів, які б відображали прогрес у створенні «Сестри Анжеліки», оскільки протягом усього процесу її створення Форцано залишався неподалік, у Віареджо. Але з листів поета до Тіто Рікорді стає зрозуміло, що робота йшла гладко. У березні пише композитор: «Я радий повідомити вам, що перша сцена вже готова в музичному плані і що маестро знайшов акценти настільки прості, настільки благородні, настільки чіткі... францисканськими, що робота не могла мати щасливішого початку». А Карло Клаузетті: «Сестра Анжеліка загрожує стати Великою Матір'ю Настоятелькою опер!» Очевидно, що в Форцано Дж. Пуччіні знайшов споріднену душу (Бадден, 2002).

Початкова музична підготовка композитора формувалася саме у сфері церковного мистецтва. Однак, на час створення опери «Сестра Анжеліка», фабула якої розгортається у монастирській обителі, митцеві було п'ятдесят вісім років. Його професійна кар'єра вже тривалий час протікала виключно у площині театральної композиції. Він був відомим світським автором. Цілком

імовірно, йому вдалося доцільним організувати попереднє прослуховування твору. Воно мало відбутися у колі, де існували специфічні уявлення щодо порушених в опері проблемних аспектів. Сестра композитора, Інджина, постійно перебувала у монастирі. Саме там, у вузькому колі сестер-монахинь, Дж. Пуччіні здійснив виконання власного твору. Глибоке задоволення відчув автор. Слухачки були настільки зворушені, що не змогли стримати сліз. Їхня думка була одностайною: героїня, що вчинила гріхопадіння, безумовно заслуговує на відпущення провини. Натомість, менш прихильно до опери поставилися світська аудиторія та фахові музичні критики (Г. Саймон ,у перекладі А. Майкапара).

Значення опери «Сестра Анжеліка» у складі «Триптиху» в оперній творчості Дж. Пуччіні та проблеми, пов'язані з її прем'єрою. Композитор довго шукав місце для світової прем'єри «Триптиху». Він відхилив пропозицію Буенос-Айреса, вважаючи роботу занадто складною для постановки без попереднього показу в Італії. Однак, на подив, він погодився на дебют у Метрополітен-опера, Нью-Йорк. Сприйняття «Сестри Анжеліки» після прем'єри було неоднозначним. Хоча рецензент «New York Times» (1920 р.) зазначав, що опера змусила «жінок плакати в проходах», а співачка Роза Райза (в ролі Анжеліки) змогла «залити сіру музику і пасивну роль зливою ридань і чудовим співом» (Баден, 2002 ст.377), більшість критиків була сувора. Зокрема, видання *The Dial* назвало оперу «очевидною невдачею» з «невишуканою музикою» та «надмірними повторами», а Хункер відкинув її як «фальшивого Метерлінка», порівнюючи диво з «ілюстрованою різдвяною листівкою». Бадден зауважує, що прослуховування партитури у записі часто справляє сильніше драматичне враження, ніж постановка (Баден, 2002:377).

Незважаючи на критичні зауваження, оперний цикл «Триптих» проіснував у Нью-Йорку протягом двох сезонів. Проте згодом він почав дезінтегруватися. Як і було прогнозовано, «Сестра Анжеліка» виявилася першою частиною, що була вилучена з репертуару. Значно більшого значення

для Дж. Пуччіні набула італійська прем'єра. Вона відбулася 11 січня 1919 року в Театрі Костанці, Рим. Дж. Марінуцці здійснював оркестром. Хоча «Сестра Анжеліка» отримала прихильну оцінку як «поетична опера триптиху», критичне середовище висловило серйозні застереження. Вони стосувалися її «безжального веризму», адже цей жанр в Італії на той час вважався вже застарілим. Серед присутніх у залі був і Артуро Тосканіні. Раніше відомий диригент охарактеризував лібрето як «повне сміття». Тосканіні демонстративно залишив театр після першої дії, не приховуючи власної огиди. Своєю поведінкою він приєднався до когорти осіб, котрих Дж. Пуччіні позначав терміном «свині». Як наслідок, композитор категорично відмовився від наміру Рікорді залучити Тосканіні до лондонської прем'єри. На сезон 1920 року вона планувалася. «Я не хочу цього Бога», – заявив Дж. Пуччіні. Лондонська прем'єра відбулася 18 червня. Нею диригував Гаetano Баваньолі. Подію відвідали король Георг V та королева Мері, які тепло вітали Дж. Пуччіні. Публіка зустріла композитора з надзвичайним ентузіазмом. Однак, як слушно зауважили критики, шанування стосувалося радше автора його ранніх хітів («Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй»), аніж автора «Триптиху». Розпад опер тут відбувся ще швидше: спершу виключили «Сестру Анжеліку», потім «Плащ». У репертуарі залишили лише «Джанні Скіккі» (Баден, 2002).

Дж. Бадден зазначає, що ідея потрійної програми, яка базується на контрасті взаємодоповнюючих компонентів, була власною концепцією Дж. Пуччіні. Однак одного лише контрасту виявилось недостатньо. Ймовірно, саме лібретист Форцано, відштовхуючись від «Плаща», ідентифікував необхідну сполучну тематичну нитку – смерть. Її трактування суттєво різняться у кожній із частин:

| Компонент         | Трактування Смерті |
|-------------------|--------------------|
| «Плащ»            | Жорстоко           |
| «Сестра Анжеліка» | Сентиментально     |

| Компонент       | Трактування Смерті  |
|-----------------|---------------------|
| «Джанні Скіккі» | Із веселим цинізмом |

Композитор висловлював занепокоєння щодо тривалості «Триптиху». Це відбувалося під час репетицій у Болоньї (1921 рік). Його характеристика твору була метафоричною: він називав його «довгим, як трансатлантичний кабель». Сам митець при цьому вважав «Сестру Анжеліку» найкращою серед трьох опер. Провал цієї опери, особливо у Британії, спричинив єдиний ледь помітний прояв роздратування у його епістолярній спадщині з Сибілі. Відповідаючи на її сумніви стосовно релігійності сюжету, Дж. Пуччіні заперечив, що це могло стати причиною несприйняття англійською публікою. Він наполягав: історія опери – це історія пристрасті. Лише «оточення є релігійним». Публіка, на його думку, просто не забезпечила достатнього часу для глибинного засвоєння твору. Надзвичайно стала згадка про образ Мадонни у цій опері в контексті італійського суспільства, де «маріюлатрія» (надмірне поклоніння Діві Марії) могла спричинити невдоволення, навряд чи слугувала перевагою. Це створювало додатковий контекстуальний виклик для рецепції твору. Зрештою, «Сестра Анжеліка», з її специфічними вимогами до акторського ансамблю та певною слабкістю розв'язки, зазвичай залишається «нісенітницею» (тобто, систематично виключається з репертуару). Незважаючи на цю долю окремої опери, «Триптих» як цілісний твір є видатним проявом творчого самооновлення композитора у широких масштабах. Ця масштабна робота значною мірою підтверджує його право на титул «наступник Верді» (Баден, 2002).

## Висновки до розділу 1

Проведений огляд наукових розвідок та застосованих методів засвідчує створення міцного контекстуального та фактологічного каркасу, необхідного для багатоаспектного аналізу опери «Сестра Анжеліка». Методологічна база

дозволила перейти від загальнотеоретичних положень до глибокого музично-драматургічного та виконавського дослідження.

Опера «Сестра Анжеліка» є твором кінця епохи веризму та складає важливу ланку в еволюції модерністських тенденцій в італійському музичному театрі. Ця опера є ключовим елементом пізнього стилю Дж. Пуччіні, де традиційна веристська емоційна експресія поєднується з рисами символізму (ідея «єдиного акту») та унікальними гармонічними рішеннями (наприклад, цілотнова гармонія в «Арії квітів»). Це свідчить, що розглянутий твір виступає не як ізольований експеримент, а як результат широкого культурного та стильового оточення.

Упорядковано значний обсяг фактологічного матеріалу (біографічні дані) та його класифікацію, сформовано надійну основу для наукового обґрунтування понять «жіночий образ» (з орієнтиром на типологію пуччініївських героїнь І. Поломаної) та «оперна драматургія».

Таким чином, розроблена методологічна база дозволила здійснити комплексну, багатовимірну розвідку, що охоплює історичний контекст, теоретичні засади, глибокий музичний аналіз та сценічну інтерпретацію опери «Сестра Анжеліка».

Творчий шлях Дж. Пуччіні було розглянуто в дзеркалі музикознавчих досліджень. Композитор походив з династії музикантів Лукки, був остаточно сформований під впливом італійської оперної школи та ідей його наставника А. Понк'єллі. Композитор свідомо обрав шлях театральної музики, проголосивши кредо пріоритету мелодії («*Contro tutto e contro tutti fare opera di melodia!*»), що стало його головною зброєю проти академічних критиків. Визначенно один з головних аспектів творчості – веризм і психологізм. Дж. Пуччіні став ключовою фігурою, що розвинула веризм, наповнюючи його глибоким психологізмом (як у «Тосці» та «Мадам Баттерфляй»). Його твори відображають реалії повсякденного життя та боротьбу героїв із тиранією чи важкими випробуваннями долі. Новаторство музичної мови композитора

полягає у синтезі емоційно насиченої вокальної лінії, техніки *bel canto* та активної інтеграції елементів побутової музики (як-от вальс Мюзетти в «Богемі»), що викликало критику консервативних кіл, але забезпечило його безпрецедентну популярність.

На пізньому етапі творчості Дж. Пуччіні виявив себе як невтомний новатор у драматургії та формі. Однією з найрадикальніших його ідей було створення опер нетрадиційної композиції – одно чи двохактних вистав із безперервною дією, що дозволяло наблизитися до реального плину часу. «Триптих» (*Il trittico*): Задум представити три одноактні опери («Плащ», «Сестра Анжеліка», «Джанні Скіккі») за один вечір був суто авторською ідеєю Дж.Пуччіні, яка не мала аналогів. Він досягав ефекту контрасту між трагедією, лірикою, містикою та комедією. Хоча ця інновація випередила свій час і «Триптих» був швидко розібраний на окремі опери, сам факт створення такого комплексу підтвердив прагнення композитора до максимальної драматичної експресії та формального експерименту.

Аналіз музичної мови Дж. Пуччіні виявив складні інструменти, що забезпечували психологічну глибину його героїв: лейтмотивна техніка. Композитор застосовував часткову або комплексну лейтмотивну характеристику персонажів, використовуючи прийом локалізації (поступове виведення мотиву з контексту) та створення подвоєних комплексів. Також невід'ємною частиною стилю композитора – є ладовий колорит. Його гармонічна мова характеризується органічним синтезом хроматики і натуральної діатоніки. Цей синтез поєднував загострену експресивність з пом'якшеною сентиментальністю і був ключовим для інтонаційного образотворення. Дж. Пуччіні майстерно володів багаторівневою драматургічною диференціацією персонажів, створюючи нюансовані образи не лише для центральних героїв, але й для другорядних (Бонза, Прюньє), а також вводив нестандартні персонажі-символи, збагачуючи символічний шар опери.

Визначенно місце опери «Сестра Анжеліка» у творчості композитора. Опера відноситься до пізньої творчості Дж. Пуччіні. Опера не мала успіху серед суспільства. Важливою для цього твору була італійська прем'єра, яка відбулася в Театрі Костанці в Римі 11 січня 1919 року під керівництвом Джино Марінуцці.

На думку самого композитора, «Сестра Анжеліка» залишалася найкращою з трилогії. «Триптих» справді видатний і значною мірою виправдовує право композитора на прізвисько «наступник Верді».

## РОЗДІЛ 2

### ОБРАЗ СЕСТРИ АНЖЕЛІКИ В ОДНОЙМЕННІЙ ОПЕРІ ДЖ. ПУЧЧІНІ: КОМПОЗИТОРСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ТА ДРАМАТУРГІЯ

#### 2.1 Опера «Сестра Анжеліка»: сюжет, драматургія опери

«Сестра Анжеліка» (італ. *Suor Angelica*) – опера Джакомо Пуччіні в 1 дії, написана на лібрето Дж. Форцано.

«Сестра Анжеліка» абсолютно нетипова для Дж. Пуччіні: у ній немає романтичної лінії, жодного чоловічого персонажа, а вся музика має яскраво виражене релігійне забарвлення, яке надає партитурі абсолютно особливої, піднесеної краси, анітрохи не применшуючи і навіть додаючи до звичайної для Дж. Пуччіні несамоовитої емоційності.

«Сестра Анжеліка» – друга частина оперного «Триптиха», яка разом із двома іншими частинами («Плащ» і «Джанні Скікікі») була вперше виконана в Нью-Йорку, в театрі «Метрополітен-опера», 14 грудня 1918 р. за відсутності Дж. Пуччіні, оскільки, хоча перемир'я у першій світовій війні було укладено місяць тому, все ще існувала небезпека від нерозірваних мін в Атлантиці. Диригент Роберто Моранзоні вже у вересні отримав вказівки композитора. Залишилося лише в останній момент розширити арію Сестри Анжеліки «*Senza tatta*», яку Дж. Пуччіні надіслав у жовтні (зазначивши, що «... оскільки з цією частиною роль набуває більшого значення, а крім того, її неважко виконати»). Клаудія Муціо зіграла Джорджетту, Джеральдін Фаррар – Сестру Анжеліку. Прем'єра в Італії відбулася в Римі, у театрі «Констанці», 11 січня 1919 р. (Баден, 2002 ст.376-377).

В Україні була виконана вперше в 2009 році в великому залі філармонії в Києві.

Драматична дія в «Сестрі Анжеліці» починається лише з другої половини; перша ж створює лише загальну атмосферу, в якій відбуваються події. Дж. Пуччіні мав намір створити декорації для цієї опери, схожі на монастир-

в'язницю сімнадцятого століття, а не на кітчевий монастир дев'ятнадцятого століття, що зазвичай відображається в декораціях сучасних постановок. Коли дія опери відбувається на фоні монастиря XIX ст., глядачі не розуміють, чому це середовище є таким поганим місцем для Анжеліки. Зображення іншого століття віддаляє глядачів від персонажа, однак це дозволяє глядачам зрозуміти, чому це було жахливим місцем для життя Анжеліки, і дає емоційний зв'язок з нею. Атмосфера монастиря сімнадцятого століття відбиває характерну рису веризму – відображати головний персонаж в контексті обставин певного місця подій.

Спираючись на роботу Генрі В. Саймон (у перекладі А. Майкапара) можна поділити сюжет опери на розділи. Автор пропонує такі назви: «Покаяння», «Відпочинок», «Повернення після збору пожертвуваль», «Герцогиня», «Благодать», «Диво».

Оскільки опера є одноактною, Дж. Пуччіні створює надзвичайно концентровану драматичну арку: Вся увага глядача сфокусована на одній героїні – Сестрі Анжеліці. Драматургія не розсіюється на побічні лінії, а поглиблює її внутрішній конфлікт і відчай.

Дія чітко ділиться на дві контрастні частини, розділені візитом Княгині:

- 1) експозиція – побут і суворе атмосфера монастиря, де приховане горе Анжеліки лише ледь проривається крізь щоденну рутину;
- 2) кульмінація та розв'язка – різке втручання зовнішнього світу (Княгиня), яке руйнує останні надії героїні та призводить до трагічної розв'язки.

Материнська любов яка виступає в сюжеті як каталізатор адже головним рушієм драматургії є тема материнської любові та її втрати.

Наскрізним мотивом стають всі дії Анжеліки, її надії та бажання зведені до думки про її позашлюбного сина. Це надає драмі універсального, глибоко людського виміру.

Можна провести паралель з оперою «Мадам Баттерфляй»: драматургічна схожість з оперою про Чіо-Чіо-Сан полягає у фокусі на самопожертві матері, яка є жертвою суспільних правил. В обох випадках фінальне самогубство є наслідком знищення єдиного сенсу життя – щастя дитини.

Центральною сценою, що створює найвищу напругу – є зіткнення Сестри Анжеліки з її тіткою-Княгинею. Ця сцена є важливим емоційним моментом в сюжетній лінії, що сприяє розвитку образу Анжеліки в контексті її драматургії. Стається зіткнення різних життєвих позицій. Ця сцена є не лише сімейною суперечкою, а й драматичним поєдинком двох непохитних воľ та світоглядів. Анжеліка уособлює людське почуття, блага, любов і прощення. Княгиня (якій надано унікальний для Дж. Пуччіні низький жіночий голос) символізує суворий аристократичний обов'язок, холодний розрахунок і немилосердну суспільну мораль. Княгиня в цій сцені виступає як інструмент фатуму, остаточно добиваючи героїню звісткою про смерть сина. Цю сцену можна порівняти з драматичністю протистояння Філіпа II та Великого Інквізитора («Дон Карлос» Дж. Верді) що є доречним, оскільки обидві сцени демонструють протистояння абсолютної, нелюдської влади (релігійної/соціальної) з людським стражданням.

В дисертації Пей Юнтін присвяченій парним жіночим образам в опері та їх втіленням, зазначається: «Осмилення поняття парності як філософської категорії тісно пов'язане з розумінням дуалізму, бінарності, діалектики. Зокрема, дуалізм означає сприйняття навколишнього середовища крізь призму компаративного зіставлення протилежних, полярних категорій (добро – зло, все – ніщо, чоловік – жінка, душа – тіло, кохання – ненависть тощо)» (Пей Юнтін, 2022 ст.70).

Драматургія опери побудована за принципом контрастного зіставлення сцен. На відміну від опери «Мадам Баттерфляй», що передає східний колорит, «Сестра Анжеліка» створює поетичну атмосферу монастиря. В оркестровому супроводі міститься імітація хоралів, дзвонів та органу, що підкреслює

суворість і ізолюваність середовища, яке раптово розривається материнським болем. Найбільш нетиповим елементом для веризму Дж. Пуччіні є містичний фінал. Драматична напруга, що досягла піку в момент самогубства головної героїні, розряджається дивом – явленням Мадонни та сина. Це несе катарсис, даруючи прощення і спасіння Анжеліці, яка щойно скоїла смертний гріх. Таким чином, драматургія переходить від реалістичної психологічної драми до символічно-релігійної розв'язки.

## **2.2 Специфіка втілення персонажа Сестри Анжеліки: образна характеристика, семантика тембру, драматургія становлення.**

Аристократичний кодекс честі у XVII столітті вимагав, що честь знатної родини (особливо в Італії) стояла вище за особисте щастя та навіть релігійну милість. Народження позашлюбної дитини вважалося не лише особистим гріхом, але й публічною ганьбою, яка загрожувала соціальному статусу, шлюбним перспективам молодших сестер та репутації всієї родини.

Монастир під покровом благочесття був в'язницею для Анжеліки. Її відправили до нього не стільки для духовного очищення, скільки для ізоляції та забуття. Це вигнання було не добровільним вибором віри, а примусовим вироком родини. Анжеліка втілює безправність жінки того часу, чиє тіло та репродуктивна функція повністю належали її родині та суспільним правилам.

Княгиня – це не просто родичка, це уособлення безкомпромісного, черствого світу за стінами монастиря. Її приїзд є вторгненням світської жорстокості в ізолюваний світ Анжеліки. Вона виступає каталізатором через який Анжеліка змінюється. Княгиня – остаточно розрізатє пуповину між Анжелікою та її минулим (вимагаючи підписання відмови від спадщини) та знищити її єдину надію (повідомленням про смерть сина). Саме через ці новини Анжеліка впадає у відчай, в неї повністю зникає бажання існувати.

В сцені Анжеліки і Княгині відображається конфлікт їх темпераментів, що сприяє більш глибокому розумінню психології головної героїні.

Анжеліка – виражає ліризм та пристрасть – уся її музика сповнена тепла, благання та глибоких емоцій (навіть у спокійних моментах відчувається прихована напруга). Вона прагне співчуття та прощення.

Княгиня – виражає стислість та холод. Її вокальна партія і оркестровий супровід – суворі, репліки речитативні, на основі декламації на одному тоні, що нагадують повчальні промови. Вона вимагає спокути та підкорення, що видбивається в позбавленні мелодичного виразності, підкреслюючи її емоційну відсутність. «Акт примирення» виступає, як насмішка. Анжеліка, наївна у своєму горі, сподівається на співчуття чи прощення, але Княгиня приїхала лише по підпис і для того, щоб переконатися, що покарання триває. Її слова про Божу волю та необхідність терпіння лише підкреслюють лицемірство, бо вона використовує віру як інструмент контролю та покарання, а не милосердя.

Через маску покори висвітлюється зовнішній вигляд Анжеліки – це бездоганна маска смирення. Вона старанно виконує всі монастирські правила, бере участь у хорах та молитвах. Ця покірність є не лише вимогою статуту, а й захисним механізмом від осуду сестер та настоятельки. Будь-яка ознака непокори чи туги могла бути розцінена як небажання спокутувати гріх.

«Розмова» Анжеліки з природою виступає як єдина законна розрада і спосіб спрямувати свою внутрішню пристрасть – це праця з травами. Вона стає монастирською травницею та знахаркою. Це захоплення має подвійне значення: це дає їй відчуття корисності і відволікає від думок про сина.

Символічним підрунтям стають – трави, ліки, смерть. Через трави вона залишається ближчою до природного світу, якого позбавлена, і отримує доступ до сили, котрої не мають інші черниці.

Внутрішня туга відображена як справжня сутність головної героїні. Хоча тіло Анжеліки замкнене у монастирі, її дух постійно перебуває з сином: її

внутрішня надія на звістку – це єдиний життєвий стрижень; усі її думки та молитви таємно присвячені лише йому.

Цей постійний конфлікт між зовнішнім обов'язком і внутрішньою пристрастю протягом всієї опери створює інтенсивну, приховану драму. Вона боїться питати про сина вголос, знаючи, що це відкриє її рану, але не може припинити про це думати.

У розмові з сестрами про бажання, Анжеліка згадує, що її єдиним бажанням є отримати звістку від рідних, «бо є хтось, хто може писати, але не пише». Це ключовий драматургічний момент, який натякає на її приховану таємницю. Її надія начебто крихка посудина, що постійно знаходиться під загрозою розбиття.

Найяскравіше образ Анжеліки відбиває – материнську любов як гріх. У цьому контексті материнська любов, яка зазвичай є найсвятішим почуттям, перетворюється для Анжеліки на джерело її найбільшого гріха та найбільшої туги. Це почуття не може бути спокутуване, бо героїня не може його відкинути. Вона не відреклася від сина, а лише була змушена приховати свою любов, що робить її страждання ще більш нестерпним.

Отже подвійне життя Анжеліки – це драматичне відображення того, як людина намагається вижити, коли її справжня сутність (материнство) суперечить вимушеній відповідності (монахія). Уся дія опери чекає лише на один поштовх, щоб ця прихована напруга вибухнула.

Миттєвий перехід Анжеліки від стриманої надії до абсолютного нігілізму і є найяскравішим проявом веризму в цій опері. Після звістки відбувається психологічний злам як вбивство надії.

Безжальна звістка – повідомлення Княгині про смерть сина не є актом співчуття, а остаточним вирокom з боку світу. Звучання цього повідомлення, як правило, сухе і холодне, наче Княгиня зачитує юридичний документ. Це остаточно руйнує подвійне життя Анжеліки; її зовнішня покірність більше не має сенсу, оскільки її внутрішній стрижень (надія на сина) вирвано.

Мають свою лінію також роздуми про сенс смерті. Анжеліка переживає не лише горе втрати, а й жах самотності сина в момент смерті. У її свідомості він помер «*Senza mamma*» (Без мами), позбавлений її останньої допомоги та любові. Це відчуття вини та безсилля є нестерпним.

Музичним апофеозом виступає арія «*Senza mamma, o bimbo, tu sei morto*» («Без мами, дитя моє, ти помер») що є ліричною кульмінацією опери. Драматургічний розвиток в цій арії сягає максимальної емоційної насиченості, використовується експресивна мелодика та ущільнення оркестрової партитури для зображення крику душі. Це вже не стриманий плач монахині, а відкрите, неприборкане горе матері, що втратила все.

Настає відчайдушний вибір – самогубство. Після смерті сина монастирський притулок перетворюється на безглузду в'язницю. Якщо вона не може возз'єднатися з сином на землі, її єдиною метою стає возз'єднання у вічності.

Парадоксальним є те, що Анжеліка використовує для самогубства трави, які вона сама збирала для лікування людей. Трави, що були її розрадою та професією (частиною її смиренного життя), стають інструментом самознищення. Це символізує повне викривлення її існуючого світу. Цей вибір є подвійною трагедією. Вона свідомо чи несвідомо порушує найсуворіший церковний канон, оскільки самогубство гарантує їй вічне прокляття і, що найстрашніше, розлуку з сином у раю. Цей «відчайдушний вибір» є найглибшою точкою її падіння, оскільки він загрожує знищити навіть ту єдину мету, заради якої вона його зробила (зустріч із сином). Момент приготування та вживання отрути супроводжується монологом, сповненим жакливої рішучості та ілюзій про щасливу зустріч із сином, що посилює драматизм перед неминучим усвідомленням гріха.

Найдраматичнішим моментом стає спокута та чудо, оскільки тут відбувається не просто смерть, а битва за душу Анжеліки та її досягнення миру через надприродне втручання. В момент усвідомлення, після того, як отрута

починає діяти, Анжеліка переживає жахливе осяяння. Вона раптом усвідомлює наслідки свого вчинку: самогубство – це смертний гріх, який гарантує вічне прокляття і, що найголовніше, навіки розділяє її з сином у раю. Її відчай стає ще сильнішим, ніж після звістки про смерть сина. Вона розуміє, що її вчинок, спрямований на возз'єднання, насправді забезпечив вічну розлуку. Це найнижча точка її духовного падіння. Жах штовхає її до палкої, відчайдушної молитви про прощення. Це вже не ритуальна монастирська молитва, а крик душі, що бореться за спасіння. У музиці цей момент часто супроводжується зростаючою напругою та високим вокальним регістром, що передає її агонію. Слова Анжеліки звернені не до Княгині чи світу, а безпосередньо до Діви Марії – символу материнської милості та співчуття.

На вимогу лібретиста Дж. Форцано, Дж. Пуччіні створив тут абсолютно нетипову для свого стилю музичну картину. З'являються тихі звуки органу, використовується дитячий хор (*Vox angelica*) поза сценою, що символізує ангелів та чистоту, і, ймовірно, люмінесцентні ефекти на сцені. Явлення Діви Марії у передсмертному видінні Діва Марія (одягнена в яскраво-синє) входить із відчинених дверей церкви, веде за руку маленького хлопчика (сина Анжеліки) і наближається до вмираючої матері. Цей фінал символізує торжество вищої, безумовної милості над суворим церковним законом та соціальним осудом. Материнська любов Анжеліки, хоч і привела її до смертного гріха, була визнана вищою цінністю, і через це їй даровано прощення. Отже, Анжеліка помирає вмиротворена і прощена, її обличчя освітлене небесним світлом. Смерть стає актом духовного возз'єднання з сином, а не просто трагічним фіналом. Це забезпечує катарсис для глядача: несправедливість світу виправлена небесною милістю.

Отже, це не просто сюжетний поворот, а філософське та теологічне твердження Дж. Пуччіні про те, що сила щирої любові та глибокого каяття може зруйнувати навіть найсуворіші канони.

У «Сестрі Анжеліці» музична мова винятково вишукана, поетична та одухотворена. Чого варте тільки явлення Богоматері та янголів вмираючій Анжеліці? У музиці використано мотиви справжніх католицьких молитов. Дж. Пуччіні, як відомо, був прихильником автентичних деталей і попросив свого друга, священника дона П. Панікеллі, написати літургійний текст, який мали б співати янголи, сповіщаючи про появу Мадонни.

Лаконічний дзвін, що охоплює чотири такти, підтримується приглушеними струнними інструментами та челестю. Гармонічне наповнення формується м'якими дисонансами. Вони генеруються за допомогою доданої секунди, розташованої нижче основного тону. До цієї звукової картини приєднується хор «*Ave Maria*» у виконанні монахинь з каплиці. В хоровій фактурі виразно звучать верхні голоси у контрапунктуючій функції. Нарешті, фрагмент імітації пташиного співу на флейті піколо, розташованому за сценою, завершує аудіальну картину. Сцена весняного вечора біля місця поклоніння, таким чином, отримує своє музично-темброве доповнення

Нотний праеклад 1(хор «*Ave Maria*», тт.1-2)<sup>1</sup>.

**Ех. 11.10**

Andante moderato

Chorus: Tu sei be-ne-det-ta fra le don-ne,

picc. (offstage) *p*

*pp*

<sup>1</sup> Всі музичні приклади взято з книги Дж.Баден, «Puccini is life and works»(2002).

Поки вокальна партія «*Ave Maria*» продовжує звучати з незмінною регулярністю фраз, а партитура зазнає тонкої варіативності та підсилення завдяки участі органу, на сцені розгортається мізансцена. Дві мирянки перетинають сценічний простір і входять до каплиці. Слідом за ними прямує Сестра Анжеліка. Вона стає на коліна, аби поцілувати поріг. Після цього, подібно до інших героїнь Дж. Пуччіні, її голос вперше звучить поза кадром. Після завершення служби монахині залишають каплицю парами. Вони прагнуть отримати благословення від абатиси. Тривала повна каденція завершує те, що за своєю суттю є описовою прелюдією. Далі слідує драматична експозиція вже знайомого типу: послідовність не пов'язаних між собою епізодів, які, однак, виявляються критично важливими для кінцевого драматичного результату. У середовищі віруючих навіть найменше гріхопадіння підлягає обов'язковому спокутуванню. Відповідно, наглядачка приступає до санкціонування покарань для тих, хто здійснив порушення дисципліни. Серед них:

- мирянки, котрі не поцілували поріг каплиці; вони зобов'язані 20 разів здійснити молитву за бідних і грішних;
- сестра Лучілла, якій призначено працювати в тиші через те, що вона спричинила сміх під час служби;
- сестра Осміна покарана за те, що сховала кілька червоних троянд у рукаві.

Весь цей набір провин міг би видаватися майже комічно банальним, якби не серйозне відношення Дж. Пуччіні до змісту опери. У музичному діалозі переважають невеликі інтервали та обмежений діапазон. Застереження наглядачки підкріплюються найлегшими консонансами дерев'яних духових інструментів. Ці звучання перериваються лише двома різкими дисонансами при згадці про бідність та смертний гріх.

Вираження покаяння мирянки здійснюється модальною лінією, гармонізованою паралельними акордами 6/4. Її супровід забезпечується мінімалістичним звучанням двох кларнетів. Згодом вона та її супутниця

долучаються до молитовного співу *a cappella*. Ця молитва («*Cristo Signore, Sposo d'Amore*») витримана у строгому двоголосному звучанні (Баден, 2002:392)

Струнна група інструментів зарезервована виключно для прозаїчних коментарів наставниці Новічок та для підкреслення бунтівного характеру Сестри Осміни. Характеристика останньої музично акцентована пунктирним ритмом і наполегливим перериванням на нерозв'язаній септимі. Короткий жест дерев'яних духових інструментів, що утворюється паралельними тризвуками, обрамляє головний мотив. Його виконують шість монахинь під акомпанемент приглушених труб.

Нотний приклад 2 (молитва «*Cristo Signore, Sposo d'Amore*» тт.5-7).

## Ех. II.II



Це буде слугувати своєрідною «іконою» Діви Марії, що повторюється скрізь, де відчувається її присутність.

Палітра оркестру наразі наповнюється довгими витриманими акордами. Це відбувається в момент, коли наставниця оголошує час для відпочинку. Тональна сфера, що досі була лімітована тональностями *F-dur* і *B-dur*, здійснює перехід у світлу тональність *A-dur*. Цей перехід супроводжується повільною кантиленою. Її виконують засурдинені два альти та віолончелі. Орнаментика цієї групи досягає кульмінації у соло Сестри Дженов'єффи («*O sorelle, sorelle*» – «О сестри, сестри»). Ця добра душа, що за своїм характером нагадує Отця Боніфація Массне, вказує на промені вечірнього сонця. Вони ось-ось освітять сусідній фонтан. Це явище є «дивом», котре спостерігається лише три вечори на травень (Баден, 2002:393).

Розмова, що слідує, ведеться під характерний мотив.

Нотний приклад 3 (клавір, ст.14, такт 10).

### Ех. 11.12



Основний мотив зазнає різноманітного змінення як за своїм мелодичним контуром, так і за гармонією. Він іноді поєднується з дискантом «*Ave Maria*». І, нарешті, у момент, коли черниці згадують про відхід у засвіти однієї зі своїх сестер, мотив накладається на цілотонові прогресії. Саме тут «блокова» конструкція Дж. Пуччіні виявляється найбільш майстерною. Вона забезпечує відображення кожного нюансу діалогу, одночасно із цим підкреслюючи меланхолію, яка поступово огортає всю спільноту (Баден, 2002:393).

Настає момент тиші, після чого струнні інструменти виконують тремоло *sulla tastiera* (тремоло на грифі). Вони інтонують сумний мотив, що є похідним від попередньої теми. Кожен із паралельних акордів підкріплюється секундою нижче основної ноти. Знову ж таки, саме Сестра Дженов'єффа, у піднесенні та спаді сумно-солодкої мелодії, пропонує покласти вінок із квітів на могилу їхньої померлої сестри. Черниці висловлюють згоду, оскільки померла сама б цього бажала. Згадка про «бажання» провокує першу суттєву інтервенцію Сестри Анжеліки («*I desidero son i fiori dei vivi*» – «Бажання – це квіти лише живих»). Її розлогі періодичні фрази, збагачені контр-мелодією у протилежному русі, проголошують її аристократкою серед спільноти. Бажання, як вона зазначає, є квітами лише живих; мертві не мають до них стосунку. Ця метафора квітки концептуально відповідає її образу, адже Анжеліка є садівницею

монастиря. Її фінальне твердження («*O sorella, la morte è vita bella*» – «О сестро, смерть – це прекрасне життя») вперше підтримує *tutti* оркестру. Це супроводжується вибухом риторики, котрий значно перевищує межі вокальної лінії. Таке музичне рішення є ознакою почуттів, що їх співачка ледве може контролювати, а також проголошенням віри, яка незабаром буде піддана жорсткому випробуванню (Баден, 2002:394).

Нотний приклад 4 (клавір, ст.22-23, такти 15-20).

Ех. II.13

Largamente

Suor Angelica: O so - rel - la, la mor - te\_è vi - ta bel - la!

con passione

ff

ff

8va

rubando

fff

Наставниця перериває хід роздумів Анжеліки, проголошуючи, що бажання заборонені навіть для членів ордену. Однак Сестра Дженов'єффа висловлює незгоду. Вона пригадує, що колись сама була пастушкою. Вона досі інколи прагне потримати на руках ягня. Згідно з її переконанням, Агнець Божий був би першим, хто зрозумів і простив подібне прагнення. Це є, безумовно, найбільш наївна казуїстика, проте її сенс не буде втрачений для Сестри Анжеліки. Арієтта Дженов'єффи («*Soave Signor mio*» – «Мій Лагідний Господи») написана в *g-moll*

у першій редакції, а у другій – в *Es-moll*. Ця транспозиція, що є найширшою серед усіх транспозицій Дж. Пуччіні, витримана у найтужливішому тоні. Її акомпанемент являє собою мереживо тихо белькочучих дерев'яних духових інструментів. Він пов'язаний із попереднім музичним матеріалом ритмічними відсиленнями до нотного прикладу 3(ст.35) та проміжною каденцією, яка заснована на жесті, що демонструє нотний приклад 2 (ст.34).

Настає момент легкої розрядки. Сестра Дольчіна також висловлює бажання. Проте, воно навряд чи залишається таємницею, оскільки усі обізнані про її ненажерливість. Жвава, танцювальна фігура музичного супроводу чітко вказує на глузування черниць. Тоді постає питання: чи має бажання Сестра Анжеліка? Її відповідь: «*Io?... no, sorella*» («Я?... ні, сестро») провокує збуджене бурмотіння її супутниць. Вони моляться, аби Ісус простив її за цю неправду. Протягом останніх семи років вона прагнула новин від своєї родини. Приглушений гомін поступається місцем довгій кантилені паралельних септим. Ця кантилена розділена між двома групами черниць. Кожна група переказує ту невелику інформацію, що вони чули про минуле Анжеліки: вона шляхетного походження та була змушена прийняти постриг як покарання. Але причина залишається невідомою. Мелодія поступово згасає в тиші.

Далі розгортається епізод із осою, у фінальній редакції він досі так позначений. В драматургії опери він набуває особливого значення. Сестра Милосердя прибуває у стані панічної тривоги. Під час обрізання трояндового куща Сестра К'яра потурбувала осине гніздо і була ужалена. Тепер вона перебуває у своїй келії в агонії. Сестра Анжеліка, завдяки саду, який вона з такою любов'ю доглядає, має під рукою необхідний засіб. Тематичний матеріал не є ядро вираженням, окрім гострого «укусу» піцикато струнних, стакато дерев'яних духових та арфи. Одна фраза, однак, виділяється з достатньою помітністю, щоб закарбуватися в пам'яті. Коли Анжеліка зриває лікувальні трави, Сестра Милосердя зауважує, що вона ніколи не помиляється, знаходячи серед своїх рослин ліки від будь-якої недуги (Баден, 2002).

Нотний приклад 5 (сцена укусу оси, тт. 6-9).

### Ex. 11.14

*Andantino (lo stesso movimento)*

Nursing Sister: Suor An - ge - li - ca ha sem - pre u - na ri - cet - ta buo - na, fat - ta coi fio - ri,

Настрій знову зазнає просвітлення із появою двох сестер милосердя (світських сестер) та візка, який запряжений віслюком. Візок наповнений провізією. У цій сцені переважають безтурботні діатонічні гармонії та жваві ритми. Пара оркестрових «і-а» використовується для музичної інтродукції до місця дії. Очевидно, улов сестер був вдалим. Черниці завзято гуртуються навколо візка під час розвантаження різноманітних предметів, причому Сестра Дольчіна та її тематичний мотив є досить помітними. Короткий мотив доброго настрою («*Buona cerca stasera, Signora Dispensiera*» – «Гарного врожаю сьогодні, Пані Закупниці») підсумовує загальне задоволення. Після цього музикант переходить до одного з найбільш захоплюючих переходів, які коли-небудь були здійснені Дж. Пуччіні (Баден, 2002).

Поки сестри метушаться з харчами, гармонічний рух сповільнюється до зупинки під метушливі жести флейти, гобоя та соло скрипки. Точка прибуття – пікантний дисонанс, широко розташований, легко оркестрований, але наповнений відчуттям очікування, дивним чином несумісним із повсякденним діалогом. Одна з сестер милосердя помітила багато прикрашену карету, що стоїть біля воріт монастиря. Сплеск хроматичної гармонії між педальним тоном валторни та наполегливими соль-восьмими високо вгорі вказує на ледь приховане хвилювання Анжеліки. Вона благає про детальний опис карети яки

бачила одна із стурбованих, якого сестра милосердя не може дати. Наразі дисонанс перейшов у витриману, насичену текстурою мелодію, що сигналізує про початок драми, відтворюючи рух, що випереджає текст. Ця, найдовша монолітна мелодія, яку коли-небудь писав Дж. Пуччіні (за думкою Бадена), розтягується над безперервними пульсаціями шістнадцятими нотами в оркестрі та охоплює понад 70 тактів, що проходять від *F-dur* до *a-moll* у три фази:

Нотний приклад 6

### Ех. 11.15a



загальну надію: візит призначений для їхньої шляхетної сестри. Під час звучання (Прикладу 11.15с) переважає пантоміма. На сцені з'являється Абатиса і кликає кличе Сестру Анжеліку. Сестри відходять. Анжеліка благає Абатису розповісти їй більше. Протягом семи років вона віддавала усе своє життя Діві, як спокуту. Тут як спогад Приклад 11.15b вплетений в оркестрові пульсації, які повільно затихають перед крижаною відповіддю Абатиси. Із сусіднього кладовища долинають голоси черниць, які виконують «Реквієм» під мелодію Прикладу 11.12. Його спокійна мажорна тональність сприяє зібраності Сестри Анжеліки. Абатиса переходить до суті справи.

Відвідувачкою Анжеліки є її тітка – Княгиня. У її присутності вона повинна виявляти покору та смиренність. При цьому Абатиса наголошує, що Пресвята Діва почує кожне її слово. Ці настанови перемежуються мотивом, що повністю відрізняється від усього, що звучало в опері досі: звивиста, висхідна лінія. Вона піднімається вище з кожним повторенням і зупиняється на неспорідненому мінорному тризвуку на засурдинених інструментах. Те, що цей мотив є мініатюрним музичним портретом Княгині, не викликає сумнівів, хоча звучить він на двадцять тактів раніше її появи на сцені. Вся її крижана суворість міститься у негармонізованому підйомі, акорд валторни недвозначно натякає на кам'яне серце Княгині. Протягом наступної сцени мотив буде зазнавати різноманітних змін. Іноді він трансформується у басовий крок, який триває під зловісними хроматичними акордовими кластерами, що експлуатують його бітональні підтексти.

Княгиня пропонує своїй племінниці руку для поцілунку і відразу переходить до суті свого візиту. Батьки Анжеліки, які пішли з життя 20 років тому, здійснили розподіл спадщини порівну між двома доньками. При цьому вони надали Княгині право модифікувати умови заповіту, якщо цього вимагатимуть обставини. Наразі від Сестри Анжеліки вимагається підписати пергамент, який передбачає її відмову від усіх прав на власну частину

спадщини. Увесь цей зміст її тітка виголошує холодним, суто діловим тоном на тлі широко рознесених варіацій власного музичного мотиву.

Відповідь Анжеліки, що лунає на тлі повільного маршу арфи та *pizzicato* віолончелей *divisi*, є водночас зворушливою та гідною. Вона зауважує, що з моменту їхньої останньої зустрічі минуло сім років. Чи може її тітка залишатися незворушною перед миром монастирської обителі? (Тут Приклад 11.11 звучить на сурдинах). Її молодша племінниця, Анна-Віола, збирається вийти заміж. У цей момент струнні проведенням мласної мелодії викликають ніжні спогади про сестру Анжеліки, котрі охоплюють головну героїню. Гобої та фаготи у далекій субдомінантовій області згадують молоду дівчину, яка нині стала жінкою. Але за кого вона виходить заміж? Відповідь Княгині звучить холодно: «За того, чия любов досить сильна, щоб проігнорувати пляму, яку ти залишила на гербі сім'ї».

Урочисте, майже священе проголошення Княгині викликає бунтівний протест Сестри Анжеліки. Почути подібні слова від сестри її власної матері – це за межами допустимого! Княгиня не менш розгнівана. Як сміє Анжеліка апелювати до імені її матері, спрямовуючи його проти неї? Дисгармонійні нитки контрапункту над педальним басом музично відповідають її люті. Відновивши самовладання, Анжеліка переходить до опису свого нічного спілкування з душею своєї померлої сестри. Тут увагу дослідника Бадена привертає еолійський церковний лад та релігійний стійкий мотив висхідних кварт. Вони супроводжують момент, коли Княгиня вперше демонструє розширення свого контральтового голосу.

Нотний приклад 7 (клавір, ст.65-66, такти 18-20).

### Ех. II.17



Лише одна думка направляє Княгиню – спокута. Її племінниця повинна принести в жертву Мадонні все, що вона найбільше цінує. Покірним тоном Анжеліка протестує, стверджуючи, що вона це вже здійснила – за винятком однієї речі (тут приклад 2 легко накреслений флейтами, гобоями та фаготами). Це – пам'ять про сина, якого вона бачила лише один раз. Вона наполегливо запитує свою тітку про долю сина на тлі відчайдушного, самовідтворюваного мотиву з одного такту, який є сильно хроматичним як за лінією, так і за гармонією.

Нотний приклад 8 (клавір, ст.69, такти 2-3).

### Ех. II.18



(Приклад 11.18), (Баден “Puccini is Life and Works” (2002), сторінка 399)

Новизна у цій музичній побудові полягає у зміні темпу, якій піддається мотив: від *Allegro moderato ma agitato* до *Andante sostenuto*. Ця зміна чітко відображає хвилювання духу Анжеліки. Зрештою, мотив зникає у незв'язних фрагментах перед обличчям кам'яної тиші Княгині. Цілотонова гармонія бере гору в момент, коли Анжеліка, майже в істеричному стані, вимагає від тітки

відповіді в ім'я Мадонни. Тут знову звучить приклад 2, проте тепер він має гексатонічний відтінок.

Непохитно Княгиня розповідає, що два роки тому хлопчик смертельно захворів. З її слів, було зроблено все можливе, аби врятувати йому життя. «Він мертвий?» — єдине питання, яке здатна вимовити Анжеліка. Її тітка схиляє голову. Сама Анжеліка з криком падає на землю. Княгиня викликає палицею сестру. Та повертається в супроводі Абатиси, несучи невеликий столик із письмовим приладдям та лампою. Анжеліка доповзає до столу і підписує документ. Здригнувшись від прощального поклону тітки, вона вибухає нападом пристрасного плачу.

Як влучно зазначає Д;. Баден: «Усе це Дж. Пуччіні опрацьовує за допомогою тонкої техніки музичної трансформації. “Ах!” Анжеліки вивільняє хаос пікіруючих септим, зроблених какофонічними через додавання сторонньої ноти під басом, потім повертаючись до попереднього гексатонічного завмирання. Остинато на трьох звуках слугує точкою опори для відновлення діатонічної гармонії, над якою, як отруйний запах, витає присутність Княгині. Благочестиві акорди прикладу 7 переходять у рознесені повторення благального прикладу 8 Анжеліки, на який немає відповіді, окрім гулкої, низької піцicato-схеми. Знову ж таки, це акорди прикладу 7, тепер сповнені всепоглинаючого почуття спустошення, що запускають єдиний *set-piece* (завершений номер) героїні («*Senza mamma, o bimbo, tu sei morto!*» – «Без мами, о дитя, ти мертвий!»), зберігаючи еолійський лад протягом усього виконання» (Баден, 2002:400).

У своїй оригінальній формі ця арія, що охоплювала лише 24 такти, увібрала цілий світ горя. Його інтенсивність була загострена двома несподіваними гармонічними прогресіями: по-перше, поворотом до медіантної мінорної тональності на початку третьої фрази; по-друге, двома неспірідненими великими нонами у ході її наближення до фінальної каденції. Розширивши дизайн за рахунок додавання всього прикладу 6, котрий тепер став єдиним

безперервним періодом, Дж. Пуччіні дозволив прокрастися ноті втіхи. Цей емоційний зсув підтверджується віршами Дж. Форцано. Тепер, коли її дитина стала ангелом, Анжеліка здатна відчувати його присутність поруч. Вона висловлює сподівання, що він міг би подати їй знак, коли вона зможе приєднатися до нього на Небесах. Навіть гнітючий приклад 11.15с зазнав змін, аби кидати слабкий промінь надії.

Знак справді дарується, хоча він виявляється хибним. Відбувається перехід до тонічного мажору, що сприймається як прояснення неба. У цей момент Сестра Дженов'єффа повертається з кладовища зі своїми супутницями. Не знаючи про драматичні події, що щойно відбулися, вони запевняють Анжеліку: її молитва була почута. У стані «містичного піднесення» вона проголошує сходження божественної благодаті.

Нотний приклад 9 (клавір, ст.83, такти 5-7).

### Ех. 11.19

Moderato con moto

Suor Angelica:  
La gra-zia è di-sce-sa dal cie-lo, già tut-ta, già tut-ta m'ac-cen-de,

Величний парад паралельних загальних акордів – лінія, що піднімається секвенціями, маршова регулярність фраз – усе це сприяє відчуттю високого прагнення; але самій мелодії бракує тієї виразності, яку вона незабаром повинна буде нести. Коли вона наростає до кульмінації, черниці, що йдуть до своїх келій під звук вечірнього дзвону, наповнюють текстуру триголосною гармонією, і музика заспокоюється у розширеній плагальній каденції. Сцена

тепер порожня і освітлена лише місяцем, що сходить над кипарисами. Інтермецо, що слідує, виступає повторенням прикладу 11.15, частково епілогом до попередньої трагедії, частково фоном для сцени німої дії.

Тут дві версії опери радикально розходяться. В оригінальній версії проходить 34 такти, перш ніж Анжеліка виходить зі своєї келії з глиняним глечиком, який вона наповнює водою з фонтану. Потім вона збирає гілочки за допомогою яких розпалює вогонь. Нарешті вона чітко розкриває свої наміри в монолозі з 84 повільних тактів у подвійному ритмі – так званій «Арії квітів».

Нотний приклад 10 (Арія Квіті, тт.1-7).

**Ex. 11.20**

Andante

Suor Angelica: A - mi - ci fio - re,

voi mi com - pen - sa - - - te - di

В якій вона перераховує інгредієнти смертельної отрути, яку збирається приготувати.

Дж. Пуччіні зазнавав тиску, щоб скоротити цю арію. Вона не тільки затримує дію; співакці також дуже важко інтонувати. Проте її тональна розмитість, багатство дисонансів, пом'якшених найвищою витонченістю оркестровки, її педальний бас, що постійно не узгоджується з модальною мелодією – усе це може бути виправдано як найдавший політ Анжеліки від

реальності. Лише в кінці музика переходить у романтичну гармонію, де вона благословляє квіти, які принесуть їй вічний спокій.

Спершу Дж. Пуччіні надав згоду на декілька незначних «надрізів» в оркестрових проміжках. Це було збалансовано аналогічним скороченням вербального тексту. Лише під час відновлення опери у 1920 році він, за сприяння Дж. Форцано, дійшов до остаточної редакції. Згідно з нею, сценічна дія була зміщена на двадцять тактів уперед, інтегруючись у попереднє інтермецо. На початку Прикладу 11.15с Анжеліка цитує рядок Сестри Милосердя («*Suor Angelica ha sempre una ricetta buona fatta coi fiori*» – «У Сестри Анжеліки завжди є хороший рецепт, зроблений із квітів»). Цей момент є прямим паралелізмом до ранніх версій опери «Мадам Баттерфляй». Там Чіо-Чіо-Сан, також прийнявши рішення про самогубство, відкидала пораду Сузукі про мир і спокій, як ліки для стурбованого серця. Подібно до оригінального монологу, Анжеліка звертається до квітів як до своїх друзів. Вона додає, що саме своїми отруйними краплями вони відплатять їй за всю любов, яку вона їм подарувала.

Перед тим, як випити зілля, Анжеліка зворушливо прощається з сестрами, які ставилися до неї так ласкаво, і з каплицею, де вона так часто молилася. Чотирнадцять тактів променистого 12/8 над домінантним педальним тоном, гармонізовані мовою, насиченою секундами, як на початку опери, переходять у марш (прикладу 9), оркестрово скріплений риторичним розчерком, яким завершилося перше соло Анжеліки (Баден (2002), Приклад 11.13).

Щойно вона випиває зілля, раптово вривається реальність. Анжеліка усвідомлює, що скоїла смертний гріх, за який буде вічно проклята. У цьому місці вступає приклад 8. Він гуркоче з невблаганністю смертного вироку між несамовитими криками Анжеліки про прощення. Проте, його драматична сила долається віддаленим співом Прикладу 11.11 («*Regina Virginum, Salve, Maria!*» – «Царице Дів, Радуйся, Маріє!»). Його виконання відбувається поза сценою, у супроводі піаніно та засурдинених інструментів.

Диво ось-ось відбудеться. приклад 9 належним чином вступає, трансформуючись у грандіозне крещендо. Це досягається мобілізацією повного змішаного хору, органу та двох піаніно, що грають у верхньому регістрі клавіатури. Внутрішні повтори прикладу 1 не залишають сумнівів щодо того, кого прославляють молитвою. Незабаром Анжеліку чути над небесним хором. Її голос піднімається до Додаткової октави над нотним станом. У цей кульмінаційний момент з'являється Мадонна. Вона веде дитину Анжеліки за руку безпосередньо до неї. З останнім криком вона падає мертвою. Музична фактура згасає до тихого завершення. Воно спирається на ту ж розширену плагальну каденцію, що й раніше.

Щодо музики «Сестри Анжеліки», С. Х'юз описує початкові сцени як чарівні, і вказує на музичні фрагменти, які дають слухачеві підказки щодо того, що станеться пізніше. Х'юз також зазначає, що Дж. Пуччіні, відомий своїм зображенням тварин у музиці, чудово справляється зі сценою з осою. Оса «характеризується гострими звуками від трьох сурдинних труб і фігурами піцicato від струнних». Пізніше Дж. Пуччіні використовує той же творчий стиль, щоб зобразити осла, а раніше, під час арії Сестри Женев'єви, — щоб зобразити овець.

Однією з проблем, яку часто вказують критики «Сестри Анжеліки», є той факт, що вона не демонструє різноманітності повторюваних тем і мотивів. Однак зосередженість Анжеліки була на одній речі – її дитині.

Ця зосередженість підтверджується використанням однієї ідеї знову і знову. Дж. Пуччіні досягає цього, використовуючи музику арії в різних місцях по всій опері. Перший раз, коли ми чуємо основну тему, яка буде повторена в арії, відбувається під час хору після того, як Сестра Озміна була покарана за те, що носила червоні троянди в своїй рясі. Цей розділ вільно впливає з музики, яка супроводжує слова «Тепер, коли ти ангел на небесах» у плачі Анжеліки.

Хоча інтервали не зовсім однакові, оригінальний хор і рядок з плачу мають схожу модель руху. Найбільша відмінність полягає в тому, що темп теми

уповільнений у плачі. Однак, що найцікавіше, ця тема востаннє звучить з хору як похвала Марії після того, як Анжеліка возз'єднується зі своїм сином. На Прикладі 11 ми бачимо хор у триголосній гармонії, а на Прикладі 2 ми бачимо рядок з плачу.

Нотний приклад 11 (молитва «*Cristo Signore, Sposo d'Amore*», тт.5-7).



Наступного разу Дж. Пуччіні дає слухачам фрагмент плачу, коли Анжеліка запитує одну з мирських сестер про карету на вулиці. Мелодія в цьому розділі та ж сама, що й музика, яка супроводжує слова «Крізь вічний простір, здається, я чую твій прохід». Різниця полягає в тому, що коли Анжеліка запитує про карету, вона неймовірно нервує. Тому музика рухається набагато швидше в ритмі.

Нотний приклад 13 (фрагмент плачу Анжеліки, тт.4-9).



Нотний приклад 12(фрагмент арії «Senza mamma», тт.22-23).

Now thou art one of the  
O - ra che sei un  
a tempo, ma ben sostenuto

**61**

*pp legato*

angels of the heav - ens,  
an - ge - lo del cie - lo,

Нотний приклад 14 (Арія Анжеліки «Senza mamma»тт.30-33).

Thro'space e - ter - nal I  
ed a - legg ia - re in

*dolce e legato*

seem to hear thy passage. I long to feel thy kis - ses, thy fond ca -  
- torno a me ti sen - to. Sei qui, sei qui, mi ba - ci e m'ac - ca -  
poco rit.

*cresc.*

Нотний приклад 15(Музичний фрагмент перед другою частиною арії, тт.46-48).



Нотний приклад 16 (фрагмент арії «Senza mamma», тт.38-41).



На представлених фрагментах, ми бачимо плач у повному обсязі зі словами. У цьому контексті це пісня любові до померлої дитини, а також плач, що оплакує її втрату.

Після того, як Анжеліка приймає рішення накласти на себе руки, вона збирає трави і квіти, щоб приготувати отруту. Саме під час цієї дії ми чуємо ще одну варіацію плачу. Акомпанемент має подібний ритм до одного розділу арії. Дж. Пуччіні комбінує різні елементи для досягнення нового результату. На прикладах 15 і 16 ми бачимо дві частини арії, а на 17 – музику для приготування отрути, що демонструє об'єднані ритмічні та мелодійні елементи з обох частин.

## Нотний приклад 17 («арія квітів», тт.69-80)

69 Calmo

Sister Angelic-a ev-er has a timely  
Suor An-ge-li-ca ha sempre una ri-cetta

pot-ion, drawn from the flow-ers. Ah, kind-ly  
buo-na fat-ta coi fio-ri. A-mi-ci

flow-ers, hid-ing in your tend-er breasts for me the blessed gift of  
fio-ri, che nel pic-col se-no rac-chiu-de-te le stil-le del ve-

pois-on; the lov-ing care I lav-ish'd up-on you. Now will you all re-  
-le-no Ah, quan-te cu-re v'ho pro-di-ga-te. O-ra mi compen-

Кожна з наведених вище мелодій походить від якоїсь частини арії Анжеліки. Їх легко почути і здивуватися, про що думав Дж. Пуччіні, адже вони використовуються часто. Однак, коли ми розуміємо, що він з самого початку зображував душевний стан Анжеліки, відкриває абсолютно новий спосіб слухання опери, і показує, що цей твір аж ніяк не був позбавлений музичної творчості.

Нарешті, виникає питання, чи плач Анжеліки, "Senza mamma", достатньо фантастичним, щоб підняти "Сестру Анжеліку" до статусу великої опери. Арія

не містить вражаючих колоратурних ліній, які люблять чути багато оперних слухачів; це тому, що партія Анжеліки була написана для справжнього ліричного сопрано. Однак вокальні фрази в цій арії такі ж складні, як і в будь-якій іншій арії написані Дж. Пуччіні. Наприклад, сама довжина арії досить складна – сім сторінок, позначених *lento grave*, але вона також охоплює діапазон у півтори октави, закінчуючись на високому ля-бемоль, позначеному *pianissimo*. Однак, що відрізняє цю арію від інших, так це чисті емоції в тексті та атмосфера, що панує. Анжеліка щойно втратила єдину людину, яку коли-небудь кохала, і її настрій повинен змінюватися від страждання до екстазу і самогубства за лічені хвилини, що є складним завданням для співачки та актора.

Партія Анжеліки характеризується насиченістю широкими інтонаційними стрибками та значним різноманіттям динамічних відтінків. Твір імперативно вимагає гнучкого поєднання речитативних фрагментів і зв'язного голосоведення (*legato*). З огляду на це, співачка, яка ініціює роботу над цим репертуаром, мусить володіти зазначеними техніками на досконалому рівні. Музичний матеріал є складним у контексті витримки теситури. Відповідно, виконавиця повинна володіти надзвичайно добре розвиненим диханням та повним контролем над повітряним потоком. Це необхідно для адекватного голосового втілення мелодики головної героїні.

Партія рекомендована виключно сформованій співачці, яка відповідає наступним критеріям:

- наявність стабільних вокальних навичок;
- здатність до витримування значного фізичного навантаження,
- Спроможність протистояти високій психологічній напрузі, обумовленій драматургією образу.

## Висновки до розділу 2

Опера «Сестра Анжеліка» посідає унікальне місце у творчості Джакомо Пуччіні як зразок, що майстерно поєднує інтенсивну психологічну драму веризму з релігійно-символічним фіналом. Анжеліка є центром дії опери та виступає втіленням глибокої драматургії.

Підґрунтям для аналізу музичної драматургії – як втілення образу Анжеліки стали роботи Дж. Бадена «*Puccini: Life and Work*» (2002), та наукове дослідження А. Ренінгер «*Puccini's "Suor Angelica": a fresh perspective*». Ці праці допомогли проаналізувати інтонації головної героїні, її почуття; те, що з нею відбувається і до чого врешті-решт вона рухається як особистість; визначити особливості змісту драматургії опери, їх вплив на розвиток образу Анжеліки.

Веристська складова проявляється через надзвичайну концентрацію образної драматургії, що ґрунтується на внутрішніх стражданнях героїні. Образ Сестри Анжеліки – це глибоко трагічний портрет жінки, чия доля стала жертвою суворої аристократичної моралі та соціального вироку за її материнство.

Інтонаційно-стилістичний аналіз зосередився на специфічних виразних засобах Дж. Пуччіні, включаючи особливості вокальної мелодики та її зв'язок з емоціями героїні, а також на ладогармонічній мові та оркестровій семантиці. Порівняльний аналізу (у межах стилю) допоміг визначити унікальність музичних рішень «Сестри Анжеліки» через зіставлення з іншими шедеврами Дж. Пуччіні («Тоска», «Богема»); виявив, як риси веризму поєднуються з камерною формою та елементами символізму, що допомогло дослідити музично-образні характеристики на драматургічну роль персонажа Анжеліки як складової її вокально-сценічного образу.

Драматургія опери будується на веристському конфлікті між зовнішньою покірністю монахині та внутрішньою пристрастю матері, яку Дж. Пуччіні геніально відображає через наскрізний музичний мотив – лейтмотив її сина, що пронизує всю партитуру. Емоційна кульмінація досягається у центральній сцені

зіткнення Анжеліки з холодною Княгинею, яка виступає інструментом фатуму. Безжальна звістка про смерть сина спричиняє психологічний злам, що призводить до відчайдушного, але веристськи-реалістичного вибору – самогубства. Цей момент, кульмінаційно виражено в арії Анжеліки «*Senza tatma*», що демонструє максимальну емоційну насиченість, що є типовою для веризму.

Композитор відходить від жорстких рамок веризму в фіналі опери на користь трансцендентної розв'язки. Наскрізним мотивом всієї опери виступає материнська любов Анжеліки, яка хоч і привела її до смертного гріха (самогубства), що у християнстві має каратися вічним прокляттям, зрештою виправдана та винагороджена небесною милістю. Чудо – явлення Діви Марії, яка веде за руку сина Анжеліки, – символізує торжество вищої, безумовної любові і Божого прощення над суворим церковним законом та суспільним осудом. Це містичне завершення, підкреслене тихою динамікою, хоровими ефектами та світловою символікою, дарує катарсис, перетворюючи трагічний фінал на акт духовного возз'єднання та спокути.

В даному розділі визначено специфіку вокального виконання партії, що базується на музикознавчому аналізі партитури. Партія Сестри Анжеліки висуває високі вимоги до вокально-технічного апарату виконавиці. Вона насичена широкими інтонаційними стрибками та різноманітним динамічним відтінків. Твір вимагає гнучкого поєднання речитативних фрагментів і зв'язного голосоведення (*legato*). З огляду на це, співачка, яка береться за цей репертуар, мусить досконало володіти цими техніками. Музичний матеріал є досить складним у плані витримки теситури, тому виконавиця цієї партії повинна мати надзвичайно добре розвинене дихання та володіти повітряним потоком для адекватного голосового втілення мелодики головної героїні.

Партія підійде виключно сформованій співачці, яка:

- має стабільні вокальні навички;
- здатна витримати значне фізичне навантаження;

- спроможна протистояти високій психологічній напрузі, яку несе драматургія образу.

Дж. Пуччіні використовує реалістичні методи психологічної опери для зображення нестерпного людського горя, але все ж таки завершує його символічним актом віри, стверджуючи, що сила і щирість материнської любові здатна подолати навіть межі смертного гріха.

### РОЗДІЛ 3.

## СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ СЕСТРИ АНЖЕЛІКИ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

### 3.1 Виконавська версія Асмик Григорян

«Одна з найпалкіших драматичних талантів у цій галузі» ( The New York Times ).

Сопрано Асмик Григорян народилася у вірмено-литовській родині у Вільнюсі, Литва. Навчалася в Литовській академії музики та театру. У музичному університеті свого міста вона вивчала гру на фортепіано та вокал, а потім відвідувала численні майстер-класи (наприклад, у Мірелли Френі та Олів'єри Мілякович). Сопрано Асмик Григорян родом з Вільнюса. Вона є членом-засновником Вільнюської міської опери.

У 2004 році вона дебютувала на сцені в партії Дездемони в опері Дж. Верді «*Отелло*» в Батумській опері (Грузія), у 2005 році мала тріумфальний успіх, дебютуючи в партії Віолетти в опері Верді «*Травіата*» у Вільнюській опер. за цей відомий дебют вона була нагороджена Золотим Хрестом Литви в галузі мистецтв, найпрестижнішою литовською театральною премією. Заголовна партія в «*Травіаті*» також привела її до Єреванської опери (Вірменія) та Латвійської національної опери в Ризі, де вона з того часу співала в численних нових постановках.

Асмик Григорян «вражає своєю багатогранністю» та «диким голосом, що насичений і похмурий», (The New York Times). Регулярно виступає у провідних оперних театрах світу. Асмик зробила собі ім'я як на концертних, так і на оперних сценах з моменту початку своєї міжнародної кар'єри з тріумфального виступу в опері «*Мадам Батерфляй*» у Королівській Шведській опері. Потім вона продовжувала виступати, підкорюючи роль за роллю, зокрема, виконала партію Саломеї на Зальцбурзькому фестивалі. У червні 2010 року вона дебютувала з усіма трьома головними жіночими ролями в опері Дж. Пуччіні «*Il*

*Trittico*» у новій постановці цієї опери в рамках Ризького оперного фестивалю в Латвійській національній опері. Пані Григорян була відзначена як оперна співачка року за версією журналу *Opernwelt*.

*Режисерська концепція триптиха Дж. Пуччіні у постановці Крістофа Лоя*

Режисер Крістоф Лой (Christof Loy), дебютуючи в Паризькій опері, розташував ці твори у незвичному порядку, рухаючись від комедії до драми: «Джанні Скіккі», «Плащ» та «Сестра Анжеліка». Цей порядок задуманий як паралельна подорож хронологією трьох частин (*cantiche*) «Божественної комедії» Данте – Пекло, Чистилище та Рай. Як рай режисер трактує цю частину опери, що знаходить своє відображення у прощенні та містичній трансцендентності, які отримує Сестра Анжеліка.

Отже, три опери з трьома жінками, але лише одна виконавиця. Юна свіжість Лауретти, сумніви Джорджетти щодо романтичного кохання та стигматизація Анжеліки за народження позашлюбної дитини – усе це окреслює те, що могло б бути життєвим шляхом однієї й тієї самої жінки. Цю траєкторію, позначену важливими віхами, у цій постановці для забезпечення цілісності втілює одна й та сама виконавиця – Асмик Григорян. Її виступ був визнаний одним із найбільш видатних, які бачили й чули на сцені Опери Бастилії за останні роки.

Асмик Григорян про свої ролі в оперному «Триптиху» Дж. Пуччіні, що був представлений у незвичному режисерському порядку «Джанні Скіккі» – «Плащ» – «Сестра Анжеліка»:

«Для мене ніколи не було важко бути кожним окремим персонажем. Для мене це завжди була одна й та сама жінка. Можливо, це через емпатію, яку я маю загалом. Мені потрібна лише секунда, щоб миттєво увійти в шкіру персонажа чи іншої людини. Можливо, це те, що мені дано від природи. Звичайно, опера – це не драматичний театр. І в опері акторська гра все ще дуже сильно залежить від музики. Ось чому вас так надихає, наприклад, наша

Анжеліка: тому що Пуччіні написав це саме так. Пуччіні написав Анжеліку так, що люди плачуть з першого разу, коли вона відкриває рот. Розумієте, це код у музиці. І я вважаю, що це найбільший успіх тих оперних співаків, які розуміють, що акторська гра в опері – це ніколи не окрема гра. Ритм акторської гри завжди походить від музики. І якщо ви відчуваєте музику, якщо ви читаете музику, то для акторської гри завжди є правильне почуття».

Асмик Григорян про свої ролі в оперному «Триптиху» Дж. Пуччіні в (Opéra national de Paris), що був представлений у незвичному режисерському порядку «Джанні Скіккі» – «Плащ» – «Сестра Анжеліка».

Наведемо висловлювання співачки для кращого розуміння її ставлення до персонажа Сестри Анжеліки і ролі акторської гри для втілення образу: «Для мене ніколи не було важко бути кожним окремим персонажем. Для мене це завжди була одна й та сама жінка. Можливо, це через емпатію, яку я маю загалом. Мені потрібна лише секунда, щоб миттєво увійти в шкіру персонажа чи іншої людини. Можливо, це те, що мені дано від природи. Але водночас, звичайно, опера – це не драматичний театр. І в опері акторська гра все ще дуже сильно залежить від музики. Ось чому вас так надихає, наприклад, наша Анжеліка: тому що Дж. Пуччіні написав це саме так. Дж. Пуччіні написав Анжеліку так, що люди плачуть з першого разу, коли вона відкриває рот. Розумієте, це код у музиці. І я вважаю, що це найбільший успіх тих оперних співаків, які розуміють, що акторська гра в опері - це ніколи не окрема гра. Ритм акторської гри завжди походить від музики. І якщо ви відчуваєте музику, якщо ви читаете музику, то для акторської гри завжди є правильне почуття»<sup>2</sup>.

Стосовно виконання трьох жіночих партій з триптиха, А. Григорян зауважила: «У мене були ситуації, коли я співала, наприклад, лише «Плащ» (*Il tabarro*). Тоді, звичайно, ви дозволяєте своєму голосу, або собі, співати ширше, голосніше. Але якщо я виконую всі три ролі, звичайно, мені все одно потрібно тримати свій голос в одному руслі. Я б сказала, що те, як я співаю Лауретту, – це

---

<sup>2</sup> Цитати взято з інтерв'ю співачки (Григорян, 52).

те саме, як я співаю Джорджетту. Звісно, це дуже різні регістри. Але я все одно намагаюся зберігати максимально свій власний голос, без надмірних зусиль. Я змінюю кольори, але не голос. Я дійсно намагаюся триматися одного й того самого шляху. Він (*режисер Крістоф Лой*) – режисер, і він має історію трьох опер, яку хоче розповісти. Я, як актриса, не можу мати цю арку. Я думаю, що чим більше я роблю персонажів різними, тим більше я сама стаю цією аркою. Звичайно, я одна людина, але для мене дійсно важливо створювати відмінності між цими трьома персонажами. Інакше це стає трохи нудним. Я думаю, якби я робила арку, це було б не дуже добре. Отже, я роблю протилежне: я намагаюся створити відмінності в цій арці. Ми всі знаємо, що смерть щодня поруч із нами, але ми все одно не концентруємося на смерті. Ми концентруємося на житті. І тут те саме: ми виживаємо». Так розповіла співачка інтерпретацію жіночих вокальних партій перед прем'єрою триптиха<sup>3</sup>

#### *Вокальна та акторська інтерпретація*

На мій погляд співачка дуже добре відтворює внутрішній стан Анжеліки. Це чітко читається в її погляді, міміці, рухах, інтонаціях голосу. Її героїня досить замкнута, навіть може здатися, що холодна. Дуже добре відображено її внутрішній діалог зі своїми почуттями.

Голосоведення – плавне, відрізняється чистотою інтонації, фразування – вірне, наповнене сенсом. Емоційно кожне слово забарвлене, але, на наш погляд, не вистачає більш чіткої артикуляції. Проте в більш речитативних фразах артикуляція виражена краще. Припустимо, що артикуляційні труднощі пов'язані з теситурою партії.

Фрази Анжеліки відрізняються як її інтонаціями, так і оркестровим забарвленням. В момент, коли монахині, що спілкуються про бажання, питаючи і Анжеліку про її власні, вона лякається та тікає. В цей момент в виконанні Асмик Григорян чітко відстежується внутрішній монолог.

---

<sup>3</sup> Там само.

Образ сестри Анжеліки, який втілює Асмик Григорян, емоційно дуже забарвлений; чітко передано внутрішні переживання та метання. У слухача інколи навіть виступають сльози при прослуховуванні та перегляді цієї вистави. Дуже яскраво виражено контраст між емоційністю та смиренням. В ці моменти навіть тіло відображає як їй важко стиснути свої почуття.

В сцені зі своєю тіткою, вона підбирає кожне слово, відчувається, що це дається їй важко. Інтонації повчання звучать як вбивання цвяхів у вже і без того майже неживе тіло Анжеліки, але героїня майстерно обходить її болючі слова.

Кожна фраза виконавиці наповнена динамічними забарвленнями. В її співі превалюють *piano, mezzo piano*. Це зумовлено її емоційним станом, бо в неї майже не має сил жити це життя далеко від свого сина. Всі голосні звуки чітко окреслено, немає змазаних або проміжних. На *forte* співачка переходить в момент згадування свого сина, коли вимагає від своєї тітки хоч слово про нього. Асмик Григорян майстерно передає інтонації відчаю, інколи переходячи на справжній плач. Навіть можна відзначити злість, погрози в її очах, жестах, інтонації.

В арії «Senza mamma» чітко прослуховується тремтіння голосу, що на мій погляд звучить дуже органічно. Присутнє невелике передихання, а також гарне вокальне відтворення інтонації плачу. При цьому весь спів побудовано на бездоганному *legato*. Всі стрибки мелодії виконані зв'язно.

В постановці, яку було взято, Анжеліка після свого плачу на мить забуває про смирення, одягає свою сукню, запалює цигарку. Здається, що вона навіть радіє, особливо, коли готує отруту, бо навіть інтонації стають більш світлішими та радісними. Гарно відображено інтонації страху при розумінні, що вона накоїла. Виконавиця використовує вигуки та плач у моменти особливо емоційні.

Можна зробити висновок, що виконання цієї партії Асмик Григорян є емоційно насиченим, технічним в подачі та інтерпретації, вокально вірним та доречним. Образне мислення виконавиці сприяє чуттєвому виконанню та переживанню як внутрішніх станів, так і зовнішніх проявів. Тембр та виконання

– розкуте, чуються темні, оксамитові відтінки голосу. В її виконанні відчувається почуття та емоційність сучасної жінки, наче вона потрапила до монастиря вже під 1950-1980 роки.

### 3.2 Виконавська версія Джоан Сазерленд

Навряд чи якась інша співачка нашого часу мала таку безперервну та блискучу кар'єру, як австралійська сопрано Джоан Сазерленд (1926–2010). Вже названа «La Stupenda», «Coloraturwunder» або «The Uncomparable», вона може озирнутися на кар'єру, що триває понад сорок років. Співачка була міцно обґрунтованою та розумно розвиненою; але, незважаючи на свою міжнародну славу, незважаючи на численні почесні, які вона отримала в усьому світі (у 1979 році королева Єлизавета II присудила їй титул Дами Британської імперії), артистка залишилася цілком природною людиною.

Сазерленд виступала на сцені з 1947 року. У Сідней вона виконала головну партію в опері Перселла «Дідона та Еней», після чого виступила в опері Генделя «Самсон» та Юдиф в опері Юджина Гуссенса з однойменною назвою. Її європейська кар'єра розпочалася в Лондоні в 1952 році (включаючи партію Джорджетти в опері Дж. Пуччіні «Святилище» в Королівському музичному коледжі), і того ж року вона також дебютувала в Королівському оперному театрі Ковент-Гарден у ролі Першої леді в опері «Чарівна флейта». Перш ніж виступити перед критично лаштованою лондонською публікою в головній ролі Амелії в «Балі-маскараді», вона виконала партії Жриці в «Аїді» та Клотільди з Каллас у «Нормі». Навіть на цьому ранньому етапі ця надзвичайно обдарована сопрано продемонструвала свій діапазон у ролі графині у «Фігаро». Вирішальним поворотним моментом у її кар'єрі став лютий 1959 року, коли вона виконала Лючію ді Ламмермур у Лондоні у постановці Франко Дзеффіреллі під диригентством Тулліо Серафіна; вона стала зіркою за одну ніч. Жодна інша співачка не зберегла цю надзвичайно вимогливу партію у своєму

репертуарі протягом тридцяти років; її все ще можна було почути як Лючію в Барселоні в 1988 році.

Невдовзі команда Сазерленд-Бонінг змогла самостійно вибрати твори для виконання у провідних оперних театрах світу. До стандартних партій у своєму зростаючому репертуарі вона додала значною мірою забуті опери, в яких вимогливі провідні партії нарешті знайшли відповідного інтерпретатора; «Марія Стюарт» Доніцетті (1971 у Сан-Франциско) та Лукреція Борджіа (1972 у Ванкувері), Розалінда у «Летючій миші» та «Есклармонда» Массне (відповідно 1973 та 1974 у Сан-Франциско), Леонора у «Трубадури» (1975 у Сан-Франциско) та «Весела вдова» (1976 у Ванкувері), «Сестра Анжеліка» Пуччіні, Сіта у «Королі Лахорському» Массне (1977 у Сідней та Ванкувері).

Виконала партію Анжеліхи вперше у 1977 році у Сідней, та нажаль всього один раз за творче життя.

Світ музики має багато чим подякувати Джоан Сазерленд, яка врятувала від забуття так багато опер не лише в галузі італійського бельканто, а й у французькому репертуарі. На щастя, її творчість майже повністю збереглася на платівках, з провідними зірками нашого часу, такими як Лучано Паваротті, Пласідо Домінго, Джакомо Арагалл, Шеррілл Мілнс, Інгвар Вікселл, знову і знову з Мерілін Горн, з якою вона зав'язала тісну мистецьку дружбу, з Югет Туранжо (відкриття Річарда Бонінджа), Монсеррат Кабальє та багатьма іншими.

Кожен, хто мав щастя працювати з нею, підтвердить, що він не віддав належного людським якостям співачки. Вона була особливо корисною та уважною до молодих і невідомих артистів і допомогла багатьом знайти своє місце, кого відкрила безпомилкова інтуїція команди Сазерленд-Бонінг до виняткового. Чесність була важливим фактором у багатогранній кар'єрі Сазерленд; за чотири десятиліття своєї діяльності вона не лише зберегла вірність незліченних шанувальників у всьому світі, але й, перш за все, залишилася вірною собі та своєму мистецькому покликанню. Дама Джоан Сазерленд померла 10 жовтня 2010 року.

Фрагмент інтерв'ю цілком присвячений обговоренню опери Джакомо Пуччіні «Сестра Анжеліка» (*Suor Angelica*). Перше що вона зазначила, що більше ніколи її не виконувала і що жалкує про це. саме емоційній кульмінації, яку Джоан Сазерленд виконувала в Сіднейському оперному театрі у 1977 році.

Сазерленд зізнавалась, як вона підійшла до зображення цієї трагічної героїні: «Сестра Анжеліка – черниця, яка була змушена піти в монастир після народження позашлюбної дитини. Вона розмірковує про величезний драматичний виклик, який представляє ця роль, що вимагає не лише колоратурного блиску, а й глибокої акторської майстерності та вокальної драми. Емоційна кульмінація (Арія «*Senza mamma*»). Основна увага приділяється моменту, коли Анжеліка дізнається від своєї тітки (Княгині), що її маленька дитина померла два роки тому. Це найтрагічніший момент опери, який штовхає Анжеліку до самогубства». Сазерленд ділиться своїм досвідом виконання арії «*Senza mamma, o bimbo, tu sei morto*». Вона, ймовірно, пояснює, як досягала необхідного співзвуччя між вокальною технікою та відчайдушним горем матері. Арія перекладається як «Без мами, дитино, ти мертвий»<sup>4</sup>.

#### *Виконавська інтерпретація*

У виконанні Джоан Сазерленд відстежується відмінність штриха. Вона більше обриває фрази. Вона наче акцентує на кожному слові. Також виконання насичено динамікою – майже кожна фраза звучить як хвиля, від *piano* до *mezzo forte*. Співачка досить чітко вимовляє приголосні звуки. В звучанні та тембрі більше м'якості та світлих відтінків. Вона стримана. Образ, що відтворює Джоан Сазерленд – світлий, ліричний, стриманий, що, на наш погляд, більше притаманно монахині, яка досить довгий час живе за законами Божими. Джоан Сазерленд майстерно відтворює стан жінки яка має знатне походження, це чутно в її голосоведенні, інтонаціях, тембровому забарвленні. Голос звучить однорідно але не беземоційно.

---

<sup>4</sup> Цитата з сайту (53).

У найемоційнішій сцені з княгинею вона стримана та смиренна, але в момент, коли героїня дізнається про смерть сина, вона вибухає справжніми емоціями, в неї багато розпачу, болю. Дуже гарні речитативні мотиви, добре озвучені нижні ноти, наповнені обертонами. Виконання Джоан Сазерленд характеризується чіткою дикцією, високою позицією, точною атакою звуку, сфокусованими дзвінками нотами, витримуванням теситури партії.

В арії «*Senza matma*» співачка педалює звуки. Дикція дуже чітка. Досить стримана динаміка та темброве забарвлення на початку арії. Акцентуються окремі слова, підкреслюється їх суть. Співачка бере досить жвавий темп. Здається, що ця арія не зручна для неї у виконанні. Проте дуже грамотно вибудовано емоційний розвиток в полотні арії. Виконання збагачено *piano*. Досить відривчасте звучання вокальної фрази. Чіткий та гарний перехід на *piano* у кульмінації арії.

Анжеліка у вокальному втіленні Джоан Сазерленд в фіналі стримано приймає свій кінець. На верхні ноти вона переходить дуже легко, майже не помітно перехід та стрибок. Все звучання залишається в одній позиції. Використовуються передихання, акцентуються нижні ноти, що додає її виконанню більшого драматизму. В своїй молитві вона палка, емоційна, без перебільшення. Навіть радість стримана.

Отже, можна зробити висновок, що виконання партії Анжедіки Джоан Сазерленд є технічним, в стилі того століття, яке відбив композитор та лібретист. Виконання співачки насичено динамікою, забарвлене емоційно та тембрально. Вона бездоганно веде вокальну лінію впродовж всієї партії, добре втілює образ. Але на нашу думку саму арію Анжеліки, вона виконала досить відривчасто, можливо через велику емоційну напругу якої потребує дана партія від ліричного сопрано. В цілому вважаємо, що дана партія дуже підходить цій співачці як емоційно, так і технічно: відображення характеру, технічна складова, фразування звучать гідно та красиво.

### 3.3 Порівняльний аналіз вокально-сценічних втілень.

Виконання Асмик Григорян більш насичено емоційністю, відповідною акторською грою, а виконання Джоан Сазерленд – навпаки відрізняється більш стриманим виконанням. Обидві співачки добре відтворюють технічну складову партії. Джоан Сазерленд краще відчуває стиль епохи, але саму арію Анжеліки, вона виконала досить відривчасто, можливо через велику емоційну напругу, що потребує дана партія від ліричного сопрано.

Специфікою втілення образу Анжеліки є розуміння його драматургії, важка доля героїні, болючі почуття, які вона не в силах загасити навіть перебуваючи під «Божим покровом». Партія складна як відтворенням цього болю, передачею емоцій, переключенням між станами, так і достатньо складною воальною технікою. Музичний матеріал партії Анжеліки теситурний, насичений динамічними нюансуваннями, речитативними фрагментами, «живими» інтонаціями. Важливим аспектом виступає вміння чути інтонації, що композитор заклав у тканину музики, тим самим даючи нам відчути саму драматургію образу, його біль, любов матері до своєї дитини.

Таким чином, кожна з наведених співачок добре відчуває задум композитора, орієнтуючись, перш за все, на музичну характеристику та почуття героїні. Музика спонукає до вивільнення потаємних почуттів, що до цього моменту виконавцю були невідомі. Відмітимо, що Дж. Пуччіні провів грандіозну роботу з насичення музики зрозумілими інтонаціями, чітко передаючи почуття героїні та всіх подій, які відбуваються з нею. А талановиті виконавиці – Асмик Григорян та Джоан Сазерленд – підкреслюють цю геніальність своєю вокально-сценічною майстерністю.

| Критерій<br>Аналізу                          | Асмик Григорян                                                                                                                  | Джоан Сазерленд                                                                                                                    |
|----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Загальний<br/>Образ<br/>(Драматургія)</b> | Емоційно дуже забарвлений, сумний, замкнутий, внутрішньо метається. Відчуття сучасної жінки (стиль 1950-1980-х).                | Світлий, ліричний, стриманий. Більше відповідає образу монахині, що довго живе за законами ордену. Відчувається знатне походження. |
| <b>Емоційний<br/>Контраст</b>                | Дуже яскраво виражений контраст між емоційністю та смиренням; тіло відображає боротьбу.                                         | Стримана та смиренна, але вибухає справжніми емоціями (розпач, біль) у критичний момент (смерть сина).                             |
| <b>Вокальне<br/>Ведення /<br/>Фразування</b> | Плавне голосоведення, чистота інтонації, вірне фразування, насичене сенсом. Стрибки мелодії виконані зв'язно ( <i>legato</i> ). | Більше обриває фрази, акцентуючи кожне слово. Голос звучить однорідно (не беземоційно), бездоганно веде вокальну лінію.            |
| <b>Артикуляція /<br/>Дикція</b>              | Не вистачає чіткої артикуляції (імовірно, через теситуру), але в речитативних фразах вона виражена краще.                       | Чітка дикція, добре озвучені приголосні звуки.                                                                                     |
| <b>Динаміка /</b>                            | Превалюють <i>piano</i> ,                                                                                                       | Насичена динаміка: майже                                                                                                           |

| Критерій<br>Аналізу                           | Асмик Григорян                                                                                                                                                | Джоан Сазерленд                                                                                                                                                           |
|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Тембр</b>                                  | <i>mezzopiano</i> (зумовлено відсутністю сил жити). Голосні звуки чітко окреслені. Тембр — темні, оксамитові відтінки.                                        | кожна фраза звучить як хвиля від <i>piano</i> до <i>mezzoforte</i> . Тембр — більше м'якості та світлих відтінків. Висока позиція, точна атака, сфокусовані дзвінки ноти. |
| <b>Сцена</b> з<br><b>Принцесою</b>            | Підбирає кожне слово, відчувається важкість. Майстерно обходить болючі слова. На <i>forte</i> переходить при згадці про сина (відчай, плач, злість, погрози). | Стримана та смиренна, але вибухає болем при звістці про смерть.                                                                                                           |
| <b>Виконання</b><br><b>Арії «Senza mamma»</b> | Чітко прослуховується тремтіння голосу, дуже органічно. Присутнє передихання та гарне відтворення інтонації плачу. Бездоганне <i>legato</i> .                 | Педалює звуки. Дикція дуже чітка. Досить стримана динаміка на початку, але грамотно вибудований емоційний розвиток. Відривчасте звучання вокальної фрази.                 |
| <b>Загальний</b><br><b>Висновок</b>           | Емоційно насичене, технічне, вокально вірне, чуттєве виконання. Тембр та виконання — роскоте.                                                                 | Технічне, в стилі <i>того століття</i> , яке відбив композитор. Добре втілює образ. Підходить емоційно та технічно; звучання гідне та красиве.                            |

### Висновки до розділу 3

Завдяки аналізу виконавських версій, зробимо висновки, що відповідають завданням даного розділу.

Тож висновком даного розділу є розуміння, що партія Сестри Анжеліки висуває високі вимоги до вокально-технічного апарату виконавиці. Вона насичена широкими інтонаційними стрибками та різноманіттям динамічних відтінків. Твір вимагає гнучкого поєднання речитативних фрагментів і зв'язного голосоведення (*legato*). З огляду на це, співачка, яка береться за цей репертуар, мусить досконало володіти цими техніками. Музичний матеріал є досить складним у плані витримки теситури, тому виконавиця цієї партії повинна мати надзвичайно добре розвинене дихання та вміння володіти повітряним потоком для адекватного голосового втілення мелодики головної героїні.

Партія підійде виключно сформованій співачці, яка:

- має стабільні вокальні навички;
- здатна витримати значне фізичне навантаження;
- спроможна протистояти високій психологічній напрузі, яку несе драматургія образу.

Також було з'ясовано ключову специфіку втілення образу Анжеліки, що є – глибоке розуміння її драматургії, яка включає важку долю героїні та болючі почуття, які головна героїня не має змоги загасити, навіть перебуваючи під «Божим покровом». Партія є складною, як з точки зору відтворення цього болю, передачі емоцій та оперативного переключення між психологічними станами, так і через достатньо складну технічну сторону вокалу. Музичний матеріал партії Анжеліки є теситурним, насиченим динамічними нюансуваннями, речитативними фрагментами та «живими» інтонаціями. Важливим аспектом виконавського мистецтва виступає вміння артиста чути ті інтонації, які композитор заклав у тканину музики, що дозволяє нам відчувати саму драматургію, біль, і найголовніше – безмежну любов матері до своєї дитини.

## ВИСНОВКИ

Проведений огляд наукових розвідок та застосованих методів засвідчує створення міцного контекстуального та фактологічного каркасу, необхідного для багатоаспектного аналізу опери «Сестра Анжеліка». Опера «Сестра Анжеліка» займає унікальне місце у творчості Дж. Пуччіні як зразок, що майстерно поєднує інтенсивну психологічну драму веризму з релігійно-символічним фіналом. Анжеліка – є центром дії опери та виступає втіленням глибокої драматургії.

Здійснено комплексний аналіз музичної драматургії образу Сестри Анжеліки як унікального для творчості Дж. Пуччіні втілення жіночого монодраматичного образу в межах одноактного формату. Це дозволило суттєво оновити та поглибити вивчення драматургічної ролі головної героїні в оперному творі, дослідивши специфіку її композиторського втілення на перетині естетики пізнього веризму та раннього модернізму (спираючись на праці О. Корчової та А. Вілсона). Було встановлено, що «Сестра Анжеліка» є ключовим елементом пізнього стилю Дж. Пуччіні, де традиційна веристська емоційна експресія поєднується з впливом символізму (ідея «єдиного акту») та унікальними гармонічними рішеннями (наприклад, цілотнова гармонія в «Арії квітів»). Це дозволило розглянути твір не як ізольований експеримент, а як результат широкого культурного та стильового оточення.

Виокремлено та систематизовано семантичні елементи музичної мови опери, які розкривають психологічний конфлікт героїні між гріхом, спокутою та відчаєм. Акцент зроблено на взаємозв'язку оркестрової семантики з християнськими мотивами, а також на аналізі інтонаційно-мелодійної типології як засобів відображення внутрішньої драми Анжеліки. Представлено дослідження виявлення специфіки вокального та сценічного втілення її образу.

Виконавський аналіз базується на сучасних наукових концепціях (тембро-амплуа Ю. Авраменка, синергія Л. Деркач) і включає залучення новітніх зарубіжних досліджень (Ренінгер, Баден).

Вперше в рамках магістерської роботи представлено порівняння інтерпретаційних версій двох виконань (записів) партії Сестри Анжеліки, що дозволило виявити художньо-інституціональні та особистісно-сміслові чинники вокальної інтерпретації та їх вплив на сприйняття образу.

Аналіз музично-драматургічного матеріалу опери «Сестра Анжеліка» дає підстави стверджувати, що виконання титульної партії висуває виключно високі вимоги до вокально-технічного та психоемоційного апарату співачки. Вокальна партія насичена широкими інтонаційними стрибками та значним різноманіттям динамічних відтінків, імперативно вимагаючи гнучкого поєднання речитативних фрагментів і зв'язного голосоведення (*legato*). З огляду на складність теситури, виконавиця мусить володіти надзвичайно добре розвиненим диханням та абсолютним контролем над повітряним потоком для адекватного втілення мелодики головної героїні. Отже, ця партія рекомендована виключно сформованій співачці, яка демонструє стабільні вокальні навички, здатність витримувати значне фізичне навантаження та спроможність протистояти високій психологічній напрузі, обумовленій драматургією образу. Було також з'ясовано ключову специфіку втілення образу, що полягає у глибокому розумінні її трагічної драматургії, яка включає важку долю героїні та болючі почуття, що їх вона не має змоги загасити навіть під «Божим покровом». Партія є складною як з точки зору відтворення цього болю, передачі емоцій та оперативного переключення між психологічними станами, так і через складність вокальної техніки.

Таким чином, можна стверджувати, що важливим аспектом виконавського мистецтва є вміння артиста відчувати ті інтонації, які композитор заклав у музичну тканину; а також зробити висновок, що образ Сестри Анжеліки є одним з найскладніших у світовому оперному мистецтві

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Ю. (2020). «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора)». *Музичне мистецтво і культура*, 27(2), 5–16.
2. Апатський В. (2006). «Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія: Виконавське музикознавство*, (20), 45–58.
3. Бадден Дж. (2002) «Puccini is Life and Works». (370-416)  
URL:<https://ru.scribd.com/doc/88455014/Puccini-His-Life-and-Works-By-Julian-Budden>
4. Бай Ц. (2017). Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен (Дис. канд. мистецтв). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Одеса.
5. Бедакова С. (2018). *Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX століття)*: Навчальний посібник. Миколаїв: ЧНУ ім. Петра Могили.  
URL:<https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/byedakova-s.-v.-2018-istoriya-zarubizhnoyi-muzyky-kinecz-hvi-%E2%80%93-hih-stolittya.pdf>
6. Поломана І. Жіночі образи та їх взаємодія в оперній творчості Джакомо Пуччіні на прикладі опер «Богема» та «Тоска». URL:<https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/%D0%A4%D0%B0%D0%B8%CC%86%D0%BB64.pdf>
7. Бурцев М. (2023). «Християнські мотиви в оперній і камерно-вокальній музиці XVII–XIX століть», (Наук. обґрунт. тв. мист. проекту на здобуття ступеня доктора мистецтва). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.  
URL:[https://num.kharkiv.ua/share/docs/aspirant\\_asistent/2023/DoctorMystectva/Zahysty/Burtsev/nauk-obgruntuвання.pdf](https://num.kharkiv.ua/share/docs/aspirant_asistent/2023/DoctorMystectva/Zahysty/Burtsev/nauk-obgruntuвання.pdf)
8. Бедакова С. (2018). «Історія зарубіжної музики: XIX століття».

9. Ван М. (2020). «*Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доницетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні)*». (Канд. дис.). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Одеса.
10. Ван Ч. (2012). «Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*», 154–160.
11. Вілсон А. (Wilson, A.), (2007). «*The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*». Cambridge University Press.
12. Вишинський В. «Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття»: матер. II Міжнар. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р. / за заг. ред. В. О. Огнев'юка. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016.
13. Скринченко В. «Джакомо Пуччіні: “Приготуйте мені щось таке, щоб я змусив світ заплакати”». [Веб-стаття](2019). Вилучено з URL:<https://mus.art.co.ua/dzhakomo-puchchini-pryhotuyte-meni-shchos-take-shchob-ia-zmusyv-svit-zaplakaty/>
14. Саймонсс У. Г. «100 Great Operas and Their Stories: Act-by-Act Synopses», (1957 ).  
URL:<https://archive.org/details/100greatoperasth0000simo/page/n563/mode/2up>
15. Гнидь Б. (1997). «*Історія вокального мистецтва*». Київ: НМАУ.
16. Гребенюк Н. (2000). «*Вокально-виконавська творчість*» (Автореф. дис. докт. мистецтвознав.). Київ.
17. Деркач Л. (2014). «Синергія у виконавському процесі. У *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*», (Збірник наукових статей). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
18. Корчова О. (2003). «Дж. Пуччіні в роботі над оперним лібрето. *Слово, інтонація, музичний твір*»: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 92–104.

19. Корчова О. (2003). «Драматичний театр в житті і творчості Дж. Пуччіні». *Київське музикознавство*, (11), 37–45.
20. Корчова О. (2010). «Модерністські тенденції в пізній творчості Дж. Пуччіні». У М. Черкашина-Губаренко (Ред.), *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр та проблеми опероведення*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
21. Корчова О. (2004). «Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)», (Автореф. дис. канд. мистецтвознав.). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.
22. Катрич О. «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти)»: автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, (2000).
23. Корчова О. «Стиль і конфлікт в опері Джакомо Пуччіні «Турандот»: неочевидні аспекти». *Київське музикознавство* (2025). Вилучено з URL: <https://kyivmusicology.com/index.php/journal/article/view/154>
24. Коханик І. «Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця». *Київське музикознавство : зб. наук. праць*. Київ, (2017).
25. Лю Ш. (2018). Художньо-інституціональні та особистісно-сміслові чинники оперної вокальної інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт.
26. Мадішева Т. (1994). *Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики)* (Автореф. дис. канд. мистецтв). Київ.
27. Мяс Ч. (2019). «Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія» (Автореф. дис. канд. мистецтв). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Одеса.

28. Ніколаєвська Ю. «Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть»: монографія. Харків : Факт, 2020  
URL:[https://num.kharkiv.ua/share/books/nikolayevska\\_homo\\_interpretatus.pdf](https://num.kharkiv.ua/share/books/nikolayevska_homo_interpretatus.pdf)
29. Остроухова Н. «Джакомо Пуччіні в одеській опері: історія та сучасність». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*(2025).  
URL:<http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/327880/318393>
30. Оганезова-Григоренко О. «Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві»  
URL:<http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/126/3495/7354-1?inline=1>
31. Паркер Р. (2019) *Italian Opera in the Age of Risorgimento: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi*. URL:<https://academic.oup.com/chicago-scholarship-online/book/34078>
32. Пей Ю. «Парні жіночі образи в оперному мистецтві: до постановки питання. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти»: зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків : ТОВ «Естет Прінт», 2022.
33. Полусмяк І.(1989), «Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации» : автореф. дис.канд. искусствоведения. Киев, 1989.
34. Присталов І. «Ліризм як жанрова основа українського оперного співу»: автореф. дис.канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008.
35. Pietrantoni E. «Puccini» (або «*Giacomo Puccini: The Man and His Work*»). (2016) URL:<https://www.storytel.com/bg/books/giacomo-puccini-and-his-world-950592> .
36. Puccini and Verismo. [Стаття]. URL:<https://courses.lumenlearning.com/vccs-tcc-music-rford/chapter/puccini-and-verismo/>

37. "Rough Music: Tosca and Verismo Reconsidered". [Стаття].  
URL:[https://www.researchgate.net/publication/249981374\\_Rough\\_Music\\_Tosca\\_and\\_Verismo\\_Reconsidered](https://www.researchgate.net/publication/249981374_Rough_Music_Tosca_and_Verismo_Reconsidered)
38. А. Ренінгер, (Reninger, A.) (2020). «*Puccini's Suor Angelica: A Fresh Perspective*», (Магістерська робота). Ball State University.  
URL:<https://cardinalscholar.bsu.edu/server/api/core/bitstreams/0c19ecb1-a2ea-46d2-9fae-92436fe8533d/content>
39. Л. Шаповалова, «Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти»: зб. наук. статей / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017.
40. Ю. Юцевич, «Музика : словник–довідник». Тернопіль, 2003.
41. "Suor Angelica: Why the tragedy of Puccini's 'imaginary' nun feels all too real". (2024, 25 вересня). *The Guardian*.  
URL:<https://www.theguardian.com/music/2024/sep/25/puccini-opera-suor-angelica-ireland-annilese-miskimmon-english-national-opera>
- Електронні ресурси та оперні видання (без автора)
42. Elements of Verismo in Selected Operas of Giuseppe Verdi (Дисертація).  
URL:<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663775/>
43. Opera Online: Suor Angelica.  
URL:<https://www.opera-online.com/en/items/works/suor-angelica-forzano-puccini-1918>
44. Oslo Opera House: Suor Angelica (Opera).  
URL:<https://www.operaen.no/en/Productions/arkiv/2019/suor-angelica-opera/>
45. «*Britannica*», електронна енциклопедія.  
URL:<https://www.britannica.com/art/verismo-Italian-opera>
46. Verismo – Music Appreciation (Книга). Вилучено  
URL:<https://library.achievingthedream.org/alamomusicappreciation/chapter/verismo/>

47. «Verismo opera: how bel canto technique protected the voices of its singers» (Магістерська робота).URL:  
[https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/Verismo\\_opera\\_how\\_bel\\_canto\\_technique\\_protected\\_the\\_voices\\_of\\_its\\_singers/17147690](https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/Verismo_opera_how_bel_canto_technique_protected_the_voices_of_its_singers/17147690)
48. Сторінка Одеського оперного театру: Suor Angelica.  
URL:<https://operahouse.od.ua/events/suor-angelica/>
49. Особистий сайт Асмик Григорян  
URL:<https://www.asmik-grigorian.com/bio>
50. Біографічні данні Асмик Григорян  
URL:<https://www.opera.lv/en/artists/archive/arhivs/asmik-grigorian>
51. Запис опери «Сестра Ажеліка» Дж.Пуччіні, партію виконує Асмик Григорян 18 лип. 2025 р.  
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=iPlKBzuNrbw&t=7274s>
52. Інтерв'ю Асмик Григорян стосовно виконання партії  
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=cutBfTYEnao>
53. Біографічні дані Джоан Сазерленд  
URL:<https://www.deccaclassics.com/en/artists/joansutherland/biography>