

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ МІМІ В ОПЕРІ «БОГЕМА» ДЖ. ПУЧЧІНІ

Магістерська робота

Лю Їн

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач **Жалейко Д. М.**

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

刘颖

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ ДЖ. ПУЧЧІНІ: ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ У МУЗИЧНІЙ НАУЦІ	8
1.1. Музичний театр Дж. Пуччіні: веризм та нова оперна естетика.....	8
1.2. Еволюція оперної творчості Дж. Пуччіні.....	11
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ МІМІ В ОПЕРІ «БОГЕМА» ДЖ. ПУЧЧІНІ: КОМОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	21
2.1. Опера «Богема» Дж. Пуччіні. Музична стилістика та інтерпретація сюжету роману А. Мюрже.....	21
2.2. Музично-драматургічні принципи втілення образу Мімі в опері «Богема» Дж. Пуччіні.....	27
2.3. Образ Мімі у виконавській традиції.....	34
Висновки до Розділу 2.....	43
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	48

ВСТУП

Актуальність теми. Джакомо Пуччіні (1858 – 1924) – великий оперний композитор Італії кінця ХІХ – першої чверті ХХ століття, продовжувач реалістичної традиції пізньої творчості Дж. Верді, новатор в оперному жанрі, знаменитий мелодист, яскравий представник напряму «веризм» і стилю *bel canto* в музиці. Твори Пуччіні популярні в усьому світі вже більше ста років. За свою творчу кар'єру композитор написав дванадцять чудових опер. Серед них особливо значимі «Манон Леско», «Тоска», «Мадам Батерфляй» і, звичайно, «Богема», яка є однією з найбільш виконуваних у всьому світі. Її ставлять найбільші театри, вона входить до фонду світової оперної класики. Протягом ХХ – початку ХХІ століть в оперному театрі відбулися колосальні зміни, що вплинули на різні сфери його діяльності. Багато в чому зміни пов'язані із застосуванням сучасних технологій в основних складових роботи над новими постановками, за словами Л. Соловцової: у режисерській та акторській інтерпретації, в сценографічній реалізації оперних вистав, у створенні артистичних костюмів і театральних декорацій і т.п. [34, с. 5]. У зв'язку з цим у сучасному оперному театрі з'являються нові, оригінальні прочитання класичного репертуару, з'являються найнесподіваніші і сміливі сценічні трактування відомих опер, що викликають бурхливі суперечки і дискусії. З іншого боку, в останні десятиліття народжуються постановки, автори яких прагнуть до автентичного відтворення виконавської манери співу, костюмів, інструментарію і т.п. До опер, що піддаються постійним режисерським експериментам, відносяться і опери видатного італійського композитора Дж. Пуччіні, зокрема, одна з його творчих вершин – «Богема» (1896). У наші дні «Богема» є однією з найбільш репертуарних серед оперних вистав. Її нові постановки дуже важливі для розвитку класичного театру, так як музика цієї опери відрізняється величезною музичною та художньою виразністю, що дозволяє постійно оновлювати режисерські трактування і творчі уявлення артистів про виконувани

ролі. У центрі драматургії опер італійського майстра, як правило, знаходиться проблема стосунків між людьми, їх щирість або брехливість у прояві почуттів, здатність до самопожертви і вірного кохання [там само] Центральними персонажами опер Пуччіні стають жіночі образи, що втілюють найчистіші і глибокі почуття. Тому розкриття постійно оновлюваного втілення жіночих образів, а саме – образу головної героїні в опері «Богема» Дж. Пуччіні в сучасному постановочному процесі є актуальною проблемою для сучасної теорії та історії мистецтва.

Мета дослідження – виявити специфіку втілення образу Мімі в опері «Богема» Дж. Пуччіні.

В роботі поставлені такі **завдання**:

- 1) виявити музичну стилістику опер Дж. Пуччіні;
- 2) визначити специфіку трактування сюжету опери «Богема»;
- 3) зіставити інтерпретацію образу Мімі в опері Дж. Пуччіні «Богема» з його трактуванням у романі А. Мюрже «Сцени з життя богеми»;
- 4) виявити музично-драматургічні принципи втілення образу Мімі в опері «Богема»;
- 5) розкрити втілення образу Мімі в опері «Богема» всесвітньо відомими оперними співачками – Т. Стратас, М. Френі, Ш. Баркер.

Об'єкт дослідження – оперна творчість Дж. Пуччіні.

Предметом дослідження є особливості втілення образу Мімі в опері «Богема» Дж. Пуччіні в аспектах композиторської та виконавської інтерпретацій.

Матеріал дослідження – опера «Богема» Дж. Пуччіні (клавір, аудіо- та відео- записи виконання опери, у яких партію Мімі виконують Т. Стратас (Метрополітен-опера, 1981, реж. Ф. Дзеффірееллі), М. Френі (фільм-опера, 1965, реж. Ф. Дзеффірееллі), Ш. Баркер (Sydney Opera House, 1993, реж. М. Баз Лурманн).

Методологія дослідження. В роботі залучені такі наукові методи:

- *історико-стильовий, культурологічний* — зумовлюють уявлення про історичний і загальнокультурний контекст, в якому формувався композиторський стиль Дж. Пуччіні;
- *жанрово-стильовий* — направлений на розкриття індивідуальних жанрових і стильових параметрів опери Дж. Пуччіні;
- *структурно-функціональний* — направлений на розкриття єдності усіх елементів музичної мови та форми та їх драматургічних функцій в опері «Богема» Дж. Пуччіні; ;
- *біографічний* — зумовлює уявлення про вплив певних фактів біографії Дж. Пуччіні на образність та драматургію опери ;
- *компаративний* — при залученні до аналізу різних виконавських версій;
- *аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін* – застосовані для виявлення конкретних особливостей музичного тексту клавіру опери «Богема» Дж. Пуччіні;
- *виконавський аналіз* – потрібен для виявлення особливостей відтворення співаком композиторського тексту, досягнення поставлених художніх завдань.

Теоретична база. Незважаючи на множинність та відмінність спроб втілення опери «Богема», дана проблема недостатньо вивчена. У представленій роботі ми намагалися висвітлити і розкрити її більш детально. Музикознавчий базис дослідження представлено працями з:

- теорії оперної драматургії (І. Драч [10], М. Мугінштейн [26],[27], Б. Ярустовський [41]);
- історії та теорії оперознавства (І. Богданова [3], В. Ванслов [4], Т. Гоббі [7], Л. Данько [8], М. Черкашина-Губаренко [36],[37]);

- вивчення оперної поезики (І. Драч [10], М. Черкашина-Губаренко [36,37], О. Корчова [15], [16], R. Taruskin [47]);
- дослідження оперної творчості Дж. Пуччіні (Л. Данилевич [9] О. Кенигсберг[13], І. Нестьєв [29], О. Корчова [15], [16], О. Левашова [19], Budden Julian [43]);
- історії вокального мистецтва (Б. Гнидь [6] Л. Кияновська [33], Дж. Лаурі-Вольпі [50], Т. Мадишева [53]);
- виконавської інтерпретації (Д. Вечер[5], О. Катрич [11], В. Москаленко [25]);
- Значним підґрунтям у формуванні концепції дослідження є критичні статті та анотації про різні постановки опери «Богема» відомих музикантів, театральних та музичних критиків та режисерів (О. Беркович [1], Ф. Дзеффіреллі [25], І. Корябін [17], О. Штильман [40], Peter Smith[44]).

Наукова новизна отриманих результатів пов'язана з досвідом виконавського аналізу опери «Богема» Дж. Пуччіні.

У дослідженні **вперше:**

- систематизуються та аналізуються наявні підходи до дослідження оперної творчості Дж. Пуччіні;
- здійснено компаративний аналіз виконавських версій партії Мімі (інтерпретаційні концепції Т. Стратас, М. Френі, Ш. Баркер);
- уточнено музично-драматургічні принципи втілення образу Мімі в однойменній опері Дж. Пуччіні.

Апробація результатів дослідження.

Основні положення дослідження представлено та публічно обговорено на міжнародній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2022).

Практична значимість отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використанні при підготовці молодих виконавців, а також як матеріали курсів «Історія вокального виконавства», «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури», «Історія зарубіжної музики», при створенні нових постановок опери «Богема» Дж. Пуччіні на різних сценічних майданчиках. Також результати дослідження можуть бути затребувані в практичній роботі вокалістів, музикознавців, театральних режисерів та диригентів

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох Розділів Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи _51 сторінка, основного тексту _47_ сторінок. Список використаних джерел включає 50 позицій.

РОЗДІЛ 1

ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ ДЖ. ПУЧЧІНІ: ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ У МУЗИЧНІЙ НАУЦІ

1.1. Музичний театр Дж. Пуччіні: веризм та нова оперна естетика

Особливий вплив на розвиток оперної творчості Джакомо Пуччіні здійснили нові тенденції, що сформувалися в мистецтві наприкінці ХІХ – початку ХХ століття. Для цієї епохи властиві великі реалістичні зміни в цірині оперного театру, відбувається оновлення італійської опери.

Провідною реалістичною течією італійської літератури, музики та образотворчого мистецтва кінця ХІХ століття був веризм. Термін виник ще ХVІІ столітті і використовувався лише у образотворчому мистецтві у живопису бароко. Пізніше на межі 70 – 80-х років ХІХ століття він знову відродився після об'єднання Італії. У літературі веризм став особливо популярним у таких жанрах, як роман та новела. Наприкінці 1870-х років з'явилися роботи відомих письменників-веристів: Дж. Верга (цикл романів «Переможені», цикл новел «Життя полів»), Д. Чамполі («Letreccie»), Л. Капуана та ін. Для віристів було важливо відобразити у творі чисту правду непростой навколишньої дійсності, розкрити у існуючих соціальних умовах образ простої, бідної людини. Теоретичні принципи веризму багато в чому близькі до принципів французького натуралізму, які можна виявити в перших романах відомого письменника Еміля Золя: «Тереза Ракен» (1867) і «Мадлен Фера» (1868).

Італійська опера багатьом завдячує сучасній літературі і, зокрема, літературному веризму. Оперний веризм виник у 1890-х роках під впливом веристської драми. Він характерні: правдивість зображення повсякденного побуту; особливу увагу до переживань героїв; гострі драматичні конфлікти; стиль, що базується на яскравих емоціях. Головний принцип віризму полягав у показі сучасної італійської дійсності. Героями оперних творів ставали сільські

жителі, бідні городяни, представники богемної частини суспільства. Особлива увага приділялася життєвим драмам, що ґрунтуються на любовних конфліктах.

Відомо, що композитори-веристи створили тип опери-новели, основою якої лягли достовірні життєві сюжети. Вони засновані на гострому зіткненні пристрастей, показі реальної італійської дійсності. У них відбувається швидкий розвиток дії, тому часто такі опери перенасичені подіями. Опери веристів відрізняються драматичністю та яскравою емоційною виразністю музики.

Творчість віристів віддалилася від героїко-романтичних традицій В. Белліні, Г. Доніцетті та раннього Дж. Верді. Яскравими прикладами перших оперних творів веризму, що належали новому стилю, є одноактна опера П. Масканьї «Сільська честь» (1890) та двоактна опера з прологом Р. Леонкавалло «Паяци» (1892).

Великий вплив веризм справив на оперну творчість Дж. Пуччіні. Так, у багатьох операх композитора переважають риси веристської течії, що особливо проявляється у сюжетному трактуванні опер «Манон Леско», «Богема», «Мадам Баттерфляй», «Плащ» та «Сестра Анджеліка». Так само, як і у творах веристів, в операх Пуччіні показано життя простих людей, обділених долею. Прагнучи показати глибину особистої драми, Дж. Пуччіні, подібно до П. Масканьї та Р. Леонкавалло, надав оперній драматургії більш динамічного характеру, залишивши вокальну віртуозність і замінивши складні арії лаконічними аріозо.

Ф. Бінґ стверджує: «Літературний веризм приніс у музичний театр цілком певні риси: явну перевагу місцевого колориту; велику кількість бурхливих, похмурих, жорстоких історій з життя найнижчих верств суспільства; неприховану пристрастність – з палкими вокальними сплесками у верхньому регістрі голосу, томну чутливість, пом'якшену мелодійною плавністю традиційного речитативу, безпосередню участь виразної гармонії та інструментального тембру в окресленні і забарвленні вокальної мови» [2, с.165].

Незважаючи на схожість творчих пошуків Дж. Пуччіні з композиторами-веристами, у творчості композитора є принципи, що віддаляють його опери від творів віристів.

По-перше, жодна з опер Пуччіні не показує сучасної італійської дійсності. Іноді композитор звертався до тем, пов'язаних з рідною Італією, але тільки далеких минулих часів (Рим у 1800 році в опері «Тоска»). Найчастіше Дж. Пуччіні представляв у операх сучасні та історичні сюжети, у яких показано долі героїв інших країн. Нерідко місцем дії в операх ставали такі великі міста світу як Париж («Богема»), Флоренція («Джанні Скіккі»), Пекін («Турандот»), Нагасакі («Мадам Баттерфляй»). Маєстро говорив так: «Я пишу для людей усіх рас» [19, с. 500].

По-друге, у Дж. Пуччіні немає жодної опери, написаної за твором письменника-вериста. Композитор звертався до сюжетів, запозичених у сучасних драматургів Франції, США та класиків Італії. Сюжетну основу опер композитора заклали твори таких письменників як А. Прево («Манон Леско»), В. Сарду («Тоска»), Д. Біласко («Мадам Баттерфляй»), К. Гоцці («Турандот») та інші не мали нічого спільного з письменниками веристської течії, тому опери Пуччіні набагато різноманітніші у жанровому плані.

По-третє, більшість опер Дж. Пуччіні масштабніші за структурою, порівняно з невеликими одноактними або двоактними операми веристів. Для написання опер композитор звертався і до триактної, і до чотириактної композиції («Едгар», «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Дівчина із Заходу», «Ластівка», «Турандот»).

Таким чином, Дж. Пуччіні у своїй оперній творчості синтезує традиції віристів, багато в чому не погоджується з ними, перебуваючи у пошуку власного стилю. В оркестровці, оперних формах, гармонії, модуляції, тематичному розвитку відчувається нова, більш сучасна музична мова Дж. Пуччіні, що відрізняється від веристської. За словами О. Левашової, «Веризм Пуччіні

проявляється, насамперед, у достовірності музичного висловлювання, співчутливому втіленні життя простих людей, що показано у типових побутових обставинах» [19, с. 310-311].

1.2. Еволюція оперної творчості Дж. Пуччіні

Джакомо Пуччіні є одним із останніх великих італійських майстрів оперного *bel canto*. В оперному стилі музичної ліричної драми виділимо основні риси, властиві індивідуальній творчій манері листа композитора: зворушливий оперний сюжет із рисами мелодраматизму; ефектність жанрових сцен; безперервність музично-драматичного розвитку; співуча, виразна мелодія; змішаний стиль вокальної мелодики, що поєднує розспіву кантилену з драматичною декламацією; багатий фарбами оркестр, що не затуляє голоси; багатогранні багаті оперні образи та ін.

Дж. Пуччіні більшу частину своєї творчої кар'єри присвятив написанню музики для оперного театру, пов'язаної зі словом, жестом, живою сценічною дією. Композитор мав величезний талант, що виявляється у творі опер. Він був у тому, що опера – його справжнє покликання. Дж. Пуччіні писав: «Багато років тому пан торкнувся мене своїм мізинцем і сказав: пиши для театру, тільки для театру. І я слідував цій вищій раді» [13, с. 23]. Зазначимо, що театральні пошуки композитора відрізняються новизною та сміливістю.

Перед написанням опери маестро детально визначав її музично-драматургічний план. Дж. Пуччіні трепетно ставився до вибору драматургічного матеріалу і вміло використав його, зближуючи оперний спектакль із драмою, але ніколи не забуваючи про тісний зв'язок музики та дії в опері. В основі опери у Дж. Пуччіні, як і у Дж. Верді, була сценічна дія. Він казав: «Мій великий недолік у тому, що можу писати лише тоді, коли мої кати – мій ляльковий театр – рухаються на сцені. Якби я став чистим симфоністом, я даремно забирав би час і в себе, і в публіки» [20, с. 11].

Композитор не приступав до створення музики до того часу, доки не були досконально продумані оперний сюжет, всі ситуації та характери героїв. Дж. Пуччіні залучал теми, пов'язані з непростими людськими долями. Як свідчить О. Корчова, «оглядаючи панорамним поглядом все опери італійського композитора, дійсно сприймаєш їх як єдину нескінченну історію людської любові і страждання, причому історію, викарбовану не просто в музичних, але й в яскравих літературно-музичних образах, близьких до високих зразків світової літератури» [23, с. 70].

В операх Дж. Пуччіні зникла тематика національно-визвольних змагань, героїчні теми, соціальні трагедії. Однією з улюблених тем композитора стала тема втрачених ілюзій. Вона розкривається у його знаменитих операх «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй». Героїв цих опер поєднує мрія про щастя, якій не судилося здійснитися. Л. Данилевич вважає, що «ця тематика визначила спрямованість музично-драматургічного розвитку – від світла до мороку, від радості та надій – до катастрофи, трагічної розв'язки» [3, с. 33].

Замість царів та жерців композитор ввів у свої опери скромних героїв (модисток, бідних художників, гризеток, офіцерів). Особливу увагу він приділяв жіночим ліричним образам, які посіли центральне місце в опері (Манон, Мімі, Мадам Баттерфляй). В оперному жанрі композитор поєднує піднесене та повсякденне, зворушливе та смішне. Для нього було особливо важливо розкрити душевний світ найпростіших героїв опери. Він і не приховував цього: «Я люблю маленькі речі, і я хочу створювати музику тільки маленьких речей ... якщо вони правдиві, пристрасні, людяні і доходять до серця» [13, с. 163].

Джакомо Пуччіні був вірний благородним ідеалам людяності. Під впливом непростого часу, що панує після 1870 в об'єднаній Італії, у композитора почав формуватися особливий драматичний стиль опери. Дж. Пуччіні – лірик і драматург одночасно, почуття в опері у нього виходять на перший план, що іноді призводить до зайвої емоційності, тому М. Черкашина-Губаренко писала:

«Пуччіні стали у ХХ столітті першим і – якщо завгодно – великим класиком неосентименталізму та мелодрами» [13, с. 147]. Висока трагедійність в операх композитора замінюється сентиментальністю. Головна мета опер Пуччіні – викликати справжні людські почуття у глядача (усмішку, сльози, розчулення, співчуття).

Яскрава творча індивідуальність Дж. Пуччіні проявляється насамперед у виразній, напевно, гнучкій, ритмічно багатій мелодії. Вона є основним засобом музичної виразності в операх композитора. В оперному стилі Пуччіні панує саме вокальний первень. Вокальна партія в операх композитора – це комплекс кантилен та речитативних інтонацій. Як свідчить, Дж. Смітт, «Вокальна мелодія – широко розспівана, італійською темпераментна, насичена гарячим почуттям» [38, с. 155]. У простоті та ясності мелодики, в емоційному її впливі Дж. Пуччіні виявляє себе як істинний художник Італії, Р. Паркер зазначає: «він створює невичерпні сокровища мелодії, справді італійської за чистотою та безпосередністю» [20, с. 12].

Новаторство також яскраво виявилось в гармонійній мові, формі та оркеструванні опер. Гармонійна мова перших опер традиційніша, ніж мова пізніх. Композитор часто використовував рух паралелізмами, послідовності не дозволяються септаккордів і нонаккордів різних ступенях, кварто-квинтові гармонії, збільшений лад, хроматизми, складні целотонові гармонії. Натомість музичне мислення Пуччіні було тональним. За словами Р. Тарускіна, «Він поєднав витончені гармонії зі стильовими рисами, типовими для італійської опери, з новим італійським мелосом. У результаті з'явилася нова художня якість» [3, з. 49].

Музична форма Джакомо Пуччіні є досить простою, стилістично досконалою. Багато в чому композитор спирається на пошуки пізнього Джузеппе Верді. Від оперного італійського майстра він успадкував свободу і гнучкість оперної форми, відмовився від номерного поділу на користь

безперервного наскрізного розвитку, позбавився меж між речитативом і арією, посилив роль оркестру – головного співучасника сценічної дії. У деяких операх композитор відмовився від репризних номерів (сцена Рудольфа та Міми з першого акту «Богемі»). Він використовує традиційні форми лише там, де вони виправдані сценічною дією («Дівчина із Заходу»). Також у Пуччіні є опери, в яких вільно побудовані сцени чергуються з аріями та дуетами. Форма арії або арієти зазвичай нескладна. Пуччіні рідко використовують хорові сцени, оскільки прагне жанру інтимної ліричної драми. Іноді він розділяв хорову масу різні групи, що допомагало посиленні сценічної динаміки.

Винятком буде лише опера «Турандот». Тут хор єдиний, сильний.

Оркестр в оперній драматургії Пуччіні виконує роль однієї з «головних дійових осіб». Це театральний оркестр, який відрізняється сильними контрастами, і кожен тембровий ефект підпорядкований певному сценічному завданню. Він насичений фарбами, але ніколи не заглушає голоси співака, якому належить головна роль драматургії опери. Зазначимо, що Пуччіні використав усі технічні та виразні можливості інструментів оркестру. Композитор вважав, що головне в опері – її мелодійність. Композитор використовує складну лейтмотивну систему.

Лейтмотиви дають характеристику основних персонажів опери, іноді предметів.

Таким чином, музична стилістика опер Дж. Пуччіні націлена на глибоко та психологічно тонке розкриття музичних образів, де всі засоби виразності, і, насамперед, мелос, підпорядковані розкриттю емоційного стану героя.

Близько сорока років тривала оперна творчість легендарного композитора Дж. Пуччіні. Воно розвивалося у неспокійний, суперечливий час для світового мистецтва. За свою творчу кар'єру композитор написав дванадцять опер: «Вілліси» (1884), «Едгар» (1889), «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Мадам Баттерфляй» (1904), «Дівчина із Заходу» (1910),

«Ластівка» (1917, 1920), триптих «Плащ», «Сестра Анжеліка», «Джанни Скіккі» (1918), «Турандот» (1926).

Еволюція оперної творчості Дж. Пуччіні пройшла через епоху життя та творчості великих композиторів: Р. Вагнера, Дж. Верді, К. Дебюссі, М. Равеля, Р. Штрауса, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, М. Мусоргського та ін. В оперних партитурах композитора простежуються спільні риси з творчістю Вагнера («Манон Леско», «Тоска»), Дебюссі («Богема», «Мадам Баттерфляй», Плащ», «Сестра Анжеліка»), Штрауса («Дівчина із Заходу», «Ластівка»), Стравінського (триптих та «Турандот»). Також творчість Дж. Пуччіні та оперних композиторів його епохи ріднить спільна мета – пошук нової оперної форми та музичної драми.

Перші опери композитора – «Вілліси» та «Едгар» були написані в традиціях італійської оперної школи на лібрето Ф. Фонтана і відносяться до романтичного етапу оперної творчості. Опера «Вілліси» (1884) була серйозно сприйнята публікою через стилістичні недоліки (перебільшені почуття, неприродні модуляції та інших.), безуспішно обраного фантастичного сюжету. Але все ж таки вже в першій опері Дж. Пуччіні простежується «драма кохання і розлуки, каяття і скорботи» [7, с. 72], відчувається інтонаційна цілісність музичного матеріалу і прагнення наскрізного розвитку події, що у майбутніх операх композитора однією з основних принципів оперної драматургії.

В опері «Едгар», написаній у 1889 році, формується манера оперного письма Дж. Пуччіні, характерна для композитора інтонаційна сфера, гармонійна мова, драматургічні прийоми. Головну увагу в опері приділено центральному жіночому образу, що проявляється й у пізніших операх композитора. Недоліком цієї опери є відсутність драматургічної цілісності. Після прем'єри у театрі “Ла Скала” вона не була визнана. Так завершився перший романтичний етап оперної творчості Дж. Пуччіні.

Після невдалої прем'єри опери «Едгар» Дж. Пуччіні почав шукати цікавий сюжет для нової опери. В основу лібрето майбутньої опери "Манон Леско" лягла французька повість "Історія Манона Леско та кавалера де Гріє", написана абатом А. Прево. Композитор і лібретисти не прагнули передати зміст роману у цій опері, та його основна сюжетна лінія та ідейний задум було збережено. У новому творі формується оперний стиль композитора. «Манон Леско» – музично-драматургійний твір, який розкриває і в музиці, і в сюжеті характерні для оперної драматургії Дж. Пуччіні стильові риси. Від перших опер «Манон Леско» відрізняється більшою гнучкістю музичної драматургії, безперервністю музично-сценічного розвитку. В опері вільно чергуються широка кантілена, виразна декламація та оркестрові епізоди. У центрі знаходяться ліричні сцени, пов'язані з характеристиками головних героїв, з передачею їх почуттів та настроїв. З розвитком образів Манон та де Гріє пов'язані драматургічний задум, композиція та музична мова твору. Опера «Манон Леско» є драматургічно цілісним, мелодійно виразним твором, який приніс композитору перший величезний успіх і широку популярність.

Після «Манон Леско» йдуть всесвітньо відомі зрілі опери композитора – «Богема», «Тоска» і «Мадам Баттерфляй», які створив творчий тандем, що вже міцно утвердився: Джакомо Пуччіні. і його лібретисти Джузеппе Джакоза і Луїджі Ілліка.

Наприкінці ХІХ століття 1896 року Дж. Пуччіні повністю розкриває свій оперний дар у новій опері «Богема», написаній за романом французького письменника Анрі Мюрже «Сцени з життя богеми». Прочитавши роман, Дж. Пуччіні писав: «Я знайшов усе, що шукав: свіжість, молодість, пристрасть, веселощі, любов, яка приносить радість і прирікає страждання. Там є почуття, є атмосфера, де живуть люди...» [4, з. 35]. У ній відображені найяскравіші сторони оперного таланту композитора: гнучкість та природність розвитку дії, дивовижне почуття сцени, а головне нова, натхненна лірика, загорнута теплими

тонами. Дж. Пуччіні вдалося в опері винести першому плані правдивість почуттів, як і раніше, що у «Богемі» виявляються деякі риси веристського течії. Ліричні сцени в опері переплітаються із веселими жанровими епізодами. Музика гнучко слідує за зміною сценічних образів. В опері майже немає завершених оперних номерів; невелике аріозо плавно перетворюється на певну декламацію – речитативи і діалоги.

Велике місце у музиці «Богемі» займають лейтмотиви, що характеризують основних героїв опери.

Після прем'єри «Богемі» Дж. Пуччіні відразу ж розпочав розробку сюжету опери «Тоска», написаної по однойменній драмі В. Сарду. Вперше композитор торкається теми боротьби з тиранією, через яку гинуть закохані герої (Тоска та Каварадоссі). Музика «Тоски» вражає насиченими виразними мелодіями, нерозривно пов'язаними з драматичною дією. Для передачі душевних станів героїв опери Дж. Пуччіні знайшов яскраві та правдиві музичні засоби виразності і також, як і в інших своїх операх, широко використовував музичні теми, що розвиваються в оркестровій партії.

Опера «Мадам Баттерфляй» (1904) завершує найяскравіший період оперної творчості Дж. Пуччіні. Це перша опера композитора, де він звертається до сюжету, пов'язаного зі Сходом. Опера написана на сюжет драми Д. Беласко «Гейша». Специфічність опери «Мадам Баттерфляй» полягає в тому, що вся увага в ній зосереджена на розкритті драми однієї дійової особи – Чіо-Чіо-сан. Всі засоби музичної виразності в цій опері служать для розкриття образу і душевного світу героїні. Для відображення японської культури Дж. Пуччіні використовує своєрідну ритміку, яскраві гармонії, справжні японські мелодії. Триумф опери ще більше затвердив популярність Дж. Пуччіні.

Через 6 років композитор у 1910 році створює оперу «Дівчина із Заходу», написану по драмі Д. Біласко «Дівчина із золотого Заходу». Її сюжет нагадує сюжет опери «Тоска». «Дівчина із Заходу» відрізняється яскравою

театральністю, динамічною дією, що стрімко розвивається. Особливо сильними виявилися драматичні сцени опери, де розкриваються характери персонажів Мінні та Джонсона. Особливу роль опері грають жанрові епізоди, у яких музично забарвлений світ Заходу. У цій опері зростає роль оркестру, збагаченого новими гармоніями, танцювальними ритмами індіанських пісень. Опера отримала визнання, але вона була дещо меншою порівняно з попередніми операми.

Друге десятиліття ХХ століття стало важким для Дж. Пуччіні. Вплив першої світової війни вплинув творчу мобільність. Лірична комедія «Ластівка» (1914 – 1916) не набула популярності навіть при переважанні в ній вокальної кантилени та оркестрових фарб. Окремі арії з опери відрізняються мелодійністю та якістю. Ще 1904 року Дж. Пуччіні ухвалив рішення: створити триптих із трьох контрастних опер. Вперше у триптиху автор звернувся до жанру одноактної опери. Перша опера – «Плащ», заснована на розвитку драми кохання та ревності. Друга – лірична опера «Сестра Анжеліка» – розповідає про долю молодої черниці і є алюзією на жанр містерії. Третя – комічна опера «Джанні Скіккі» – здобула найбільшу популярність. У ній виявився високий професіоналізм композитора у сфері комедійної оперної драматургії (безперервність розвитку дії, швидка зміна комічних епізодів, яскраві характеристики героїв, гарні мелодії та гармонії та ін.).

В останні роки життя Дж. Пуччіні особливо трепетно ставився до вибору оперного сюжету. Незакінчена опера «Турандот» створювалася під час хвороби великого композитора. В основу сюжету лягла однойменна п'єса К. Гоцці. Особливості музичної драматургії опери визначили її масштабність (порівняння жанрових сфер – лірико-драматичної, комічної, епічної; наявність розгорнутих хорових сцен; різноманітність оркестрових ефектів). Музика опери відрізняється красою та винахідливістю. Композитор цитував старовинні китайські наспіви, щоб передати атмосферу стародавнього казкового Китаю з масками. Головна

перевага опери «Турандот» полягає в тому, що у фантастичному сюжеті опери Дж. Пуччіні зміг відобразити реальне життя та долю людини.

У ХХ столітті в операх Дж. Пуччіні вперше знаходиться свій прояв більш високий рівень музично-драматичного синтезу: за словами І. Нестьєва, «Пуччіні є не лише музикантом, а й винятковим режиссером. Він відчуває сцену. У нього музика тісно з'єднана зі словами, і вони разом з музикою становлять у його творах як компактну масу. Пуччіні глибоко театральна людина, і це є найбільш видатним у його творах» [29, 122].

Отже, оперна творчість Дж. Пуччіні розвивалася протягом довгих років. Ідучи в ногу з часом, композитор перебував у постійному пошуку власного стилю, нових художньо-виразних оперних засобів. Його творчість дуже вплинула на долю світової опери. Послідовниками Дж. Пуччіні стали такі відомі композитори як І. Кальман, Ф. Легар, І. Дунаєвський, Д. Шостакович та інші.

Висновки до розділу 1

Специфіка музичного театру Дж. Пуччіні полягає у використанні композитором веристських тенденцій:

- емоційно-загострений розвиток оперної драматургії та за словами О. Корчової, «мелодичний фонд її виражальних засобів» [15, с. 11];
- музичне втілення глибини особистої драми героїв (зокрема в сфері лірико-психологічної драми);

Стильові параметри оперної творчості Дж. Пуччіні виявляють ознаки імпресіонізму, естетики веризму та сентименталізму (ностальгічні образи), «перетини експресіоністського, символістського і постромантичного компонентів» (за О. Корчовою [16, с. 14]).

Таким чином, Дж. Пуччіні у своїй оперній творчості синтезує традиції віеристів, які багато в чому не погоджуються з ними, перебуваючи в пошуку власного стилю.

Музична стилістика опер Дж. Пуччини націлена на глибоко та психологічно тонке розкриття музичних образів, де всі засоби виразності, і, насамперед, мелос, підпорядковані розкриттю емоційного стану героя.

Оперне нововведення композитора полягає у втіленні ліричного реалізму (на рівні композиторського та режисерського підходів).

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ МІМІ В ОПЕРІ «БОГЕМА» ДЖ. ПУЧЧІНІ: КОМОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1. Опера «Богема» Дж.Пуччіні. Музична стилістика та інтерпретація сюжету роману А. Мюрже

Роман Анрі Мюрже «Сцени з життя богеми», написаний в 1851 році, став для Дж. Пуччіні поетичним джерелом натхнення, основою майбутньої опери «Богема». «Мені попався сюжет, в який я закоханий, - повідомляв композитор- У книзі Мюрже я знайшов усе, що шукаю і що люблю: свіжість, молодість, пристрасть, веселість, сльози, пролиті в мовчанні, любов, яка приносить радість і вимагає терпіти. Є в ній люди, почуття, серце. І над усім панує поезія, божественна Поезія» [28, с. 44].

Робота над оперою «Богема» розпочалася у 1893 році. З великим ентузіазмом протягом двох років працював Дж. Пуччіні разом зі своїми лібреттистами (Л. Ілліка, Д. Джакоза) над оперним сюжетом «Богеми». У процесі створення опери композитор сформував особливий творчий метод. Насамперед багато уваги приділялося ретельній розробці сценарію майбутньої опери.

Сюжетний план «Богеми» відрізняється від змісту роману А. Мюрже. Літературне першоджерело складається з 23-х окремих нарисів, що описують в основному веселі, безтурботні дні з життя молодих героїв, винятками служать XVIII глава – «Муфта Франсіни», XXII – «Епілог роману Родольфа і Мімі» і XXIII – «Юність швидкоплинна», приголомшливі глибоким драматизмом. У романі на перший план письменник ставить комедійні епізоди, а драматичні лише служать його зовнішньою стороною.

Створюючи лібрето опери, автори скористалися лише деякими сценами роману, поєднуючи окремі епізоди з різних розділів. У характерах оперних

героїв об'єднувалися риси різних дійових осіб літературного першоджерела. В опері «Богема», як і в романі А. Мюрже, яскраво передано живий, світлий гумор, звичаї та характери французьких героїв.

Дж. Пуччіні створив ліричну оперу, у центрі якої знаходиться життєва драма. Л. Соловцова дає таке визначення жанру опери «Богема»: «Лірико-комічна музична драма з трагічною розв'язкою» [34, с. 26], де тонко поєднуються гумор та глибокий ліризм.

В опері, порівняно з літературним першоджерелом, значно змінилося співвідношення двох головних ліній роману – комедійної та ліричної. Тут контраст між безтурботно-світлими та сумно-ліричними сценами виражений максимально, крім того, опері властива лаконічність у розвитку дії, що дозволяє акцентувати увагу на особистій драмі героїв. Комічні епізоди контрастують з ліричними та трагічними сценами, але вони не є головними, як у Мюрже. У «Богемі» на перше місце виходить особиста драма героїв, у зв'язку з цим актуальне є висловлювання А. Тосканіні, що музика опери Дж. Пуччіні передає «найтонші рухи душі» [там само].

Для композитора та лібретистів було важливим поглибити зміст, створити єдину композиційну лінію опери відповідно до логіки великої музичної форми. Лібрето отримало чітку драматургічну схему ліричної опери: «перший акт – мансарда, експозиція середовища, героїв, зав'язка дії (Рудольф – Мімі); другий акт – усунення головного конфлікту, яскрава жанрова побутова картина Латинського кварталу на святвечір та запровадження побічної контрастної, лірико-жанрової лінії (Мюзетта – Марсель); третій акт – розвиток конфлікту та кульмінація з тимчасовим мирним вирішенням; четвертий акт – жанрове усунення та лірико-трагічний фінал» [34, с. 56]. Єдність композиції опери виявляється у розімкненості оперних форм, коли аріозні епізоди, не завершуючись, переходять у виразні діалоги, на певні речитативи звучать природно і просто; гнучкості, виразності мелодійного розвитку, що точно

наступає за зміною психологічного стану; наявності наскрізних тем – лейтмотивів, що скріплюють драматургію опери та змінюються протягом усього твору відповідно до розвитку сценічного образу.

Більшість роману А. Мюрге заснована на «документальному» матеріалі. У «Сценах із життя богеми» всі дійові особи – реальні люди із суспільства паризької богеми 1840-х років. До них увійшли відомі літератори, художники, журналісти, музиканти на той час: «Композитор А. Шанн (Шонар); філософ-теолог Ж. Валлон (Коллен); художник Лагерь та письменник Шанфлери (Марсель); молодий Бодлер (Барбемюш); подруги А. Мюрге М. Бімаль та Л. Луве (Мімі); подруга письменника Шанглери – М. Ру (Мюзетта); письменник А. Мюрге (Родольф) та ін.» [28, с. 154-155].

В опері створені найяскравіші образи, що відрізняються від літературних. Перед початком створення «Богеми» Дж. Пуччіні заздалегідь продумав, якими будуть герої його опери, їхня зовнішність, характери, людські якості. Композитор переосмислив багато образів, взятих з роману, запозичив лише деякі риси у персонажів, створених А. Мюрге. Зазначимо, що письменник практично не розкриває внутрішній світ своїх героїв, що не можна сказати про метод Дж. Пуччіні .

В опері, як і в романі, присутні чоловічі та жіночі персонажі. З головних чоловічих персонажів автори «Богеми» залишили чотирьох веселих та нерозлучних друзів, близьких за характером і часто званих «чотирма мушкетерами» [28, с. 156] - це Рудольф, Марсель, Шонар та Коллен. З героїнь в опері представлені лише дві дівчини – Мімі та Мюзетта. Разом з тим в опері всі образи стали більш піднесеними та опоетизованими, де кожен – по-своєму індивідуальний. Особливо яскраво це проявляється в образах Мімі та Мюзетти, що втілюють різні грані жіночої натури.

В опері юні персонажі французького роману осучаснені, є справжніми творцями, пристрасними мрійниками. Композитор яскраво передає у творі

паризьку атмосферу 1830-х років та показує прихований у романі драматичний конфлікт. Сенс композиторського трактування полягає в іншому показі побутового сюжету, якому Дж. Пуччіні надав поетичну чарівність.

Центральним образом більшості опер Дж. Пуччіні є образ тендітної, ніжної, страждаючої жінки, що є основою оперної драматургії та «відповідає» за її ліричну частину.

В опері «Богема» такою ліричною героїнею стала Мімі. Її образ поєднує привабливі риси відразу кількох жіночих образів (Луїзи та Франсіни), взятих із роману А. Мюрге «Сцени з життя богеми». Дж. Пуччіні позбавив свою героїню поганих якостей, відкинувши у бік егоїзм, грубість і нерозсудливість, які настільки яскраво представлені письменником у характері молодого дівчини Луїзи (Мімі). Як приклад наведемо один з літературних епізодів, що доводить, що Мімі далеко не бездоганна у А. Мюрге: «...Мімі відповіла йому градом холодних жорстоких образ, які викликають гнів навіть у найскромніших, боязких людей. Коханка нещадно хльостала його зухвалими словами, обдаючи такою зневагою, що Рудольф не витримав і в дикій люті кинувся на неї ... » [28, с. 109]. У процесі переробки сюжету, літературний образ Мімі не ставав чуйним і піднесеним, тому автори «Богеми» поєднали образ Луїзи (Мімі) з образом Франсіни, зробивши історію про Франсіну і Жака, представлену в лірично-трагічному XVIII розділі – «Муфта Франсіни», ядром головної драматургічної лінії. На основі цього нариса збудовано дві головні драматургічні сцени в опері – знайомство Мімі з Рудольфом та сцена смерті нещасної дівчини.

У романі, як і в опері, Мімі вмирає, але її смерть прихована від очей Рудольфа та його друзів, вона залишається за кадром. А. Мюрге не робить акценту на загибелі головної героїні, тому що не бажає втрачати загальний безтурботний настрій свого твору, що не можна сказати про «Богему» Дж. Пуччіні. Для композитора та лібретистів було важливим розкрити внутрішній світ своїх героїв. В результаті на першому місці в опері виявився не

химерний побут і звичаї представників богеми, як це показано в романі, а гірка доля чарівної Мімі - жертви паризької богеми, приреченої на неминучу загибель.

У передмові до першого акту дається така характеристика ліричної героїні: «...Мімі була чарівною жінкою і на рідкість відповідала художнім та поетичним ідеалам Рудольфа. Їй йшов двадцять третій рік: це була витончена, тендітна малютка. У її обличчі було щось аристократичне. Ясні блакитні очі м'яко висвітлювали це ніжне, з тонкими рисами обличчя... Молода гаряча кров вирувала в її жилах, забарвлюючи шкіру в прозорі рожеві тони, що відливали білизною камелій. Її хвороблива краса полонила Рудольфа ... » [28, с. 6]. Цей образ наділений лише найкращими рисами двох героїнь роману, що злилися в єдиний, зворушливий і духовно піднесений образ Мімі. Він поєднує у собі дитячу природність та глибокі почуття дорослої жінки. Мімі Дж. Пуччіні наївна, добра, скромна, працьовита, вона всією душею бажає справжнього щастя та взаємної любові. У той самий час її образ символічний: Мімі – муза, мрія закоханого поета. У першому акті опери її випадкова поява в кімнаті письменника відбувається саме в той момент, коли Рудольф, взявши перо та папір, очікує на натхнення. Вперше знайомлячи подругу серця зі своїми друзями, він повідомляє: «Я поет, а це - сама поезія».

Зазначимо також багатогранність образу та поступове посилення його драматичних рис. У міру розвитку драматургічної лінії трагічні риси Мімі поступово загострюються, її образ видозмінюється: у першому акті це мила, мріюча, скромна дівчина, яка не підозрює про хворобу, у другому – окрилена почуттям закоханості кокетка, у третьому – страждає в розлуці і вперше дізналася про смертельне. недузї жінка і, нарешті, знемогла, що хапається за життя і палко любить і любить Мімі в трагічному фіналі опери.

Ліричній героїні за традицією (як це було і в операх інших композиторів) протиставлений контрастний за характером жіночий образ – це чарівна,

енергійна, весела і розпещена Мюзетта. Вона вперше представлена композитором у другому акті «Богемі».

«...Мадемуазель Мюзетта була миловидна двадцятирічна дівчина, яка приїхавши до Парижа, вскорі стала тим, чим стають гарненькі дівчата, що володіють тоненькою талією, неабиякою частинкою кокетства, непереборним честолюбством та скромними знаннями щодо орфографії. У Латинському кварталі... Вела найбезладніший спосіб життя: час від часу міняла блакитну карету на омнібус, бельетаж – на мансарду...» [28, с. 84].

Оперний образ Мюзетти багато в чому близький до літературного, але в романі дівчина не така яскрава і сердечна. Дж. Пуччіні, у свою чергу, наділив її величезною чарівністю, а також присвятив Мюзетте весь другий акт, велику веселу сцену з Марселем та Альциндором, якої немає в романі Мюрже, для того, щоб у наступних актах ще яскравіше показати контраст між комічними та трагічними сценами та посилити драматизм опери.

У «Богемі» Мюзетта є не лише безтурботною кокеткою, змушеною стати гризеткою, щоб вижити в страшних умовах злиднів. По суті, вона, як і Мімі, є жертвою богемі Парижа. Зазначимо, що у героїні таїться справжні людські почуття. В опері яскраво передана її лірична грань: вона підтримує Мімі у скрутну хвилину, щиро співчуває їй, все своє життя по-справжньому люблячи одного Марселя.

Гірка доля жіночих образів схожа долі багатьох, приречених смерть парижан на той час. Для Дж. Пуччіні та лібреттистам його опер було важливо наголосити на загибелі головної ліричної героїні Мімі, показати весь драматизм ситуації, щоб ми задумалися над питаннями: чому немає справедливості на світі і чому вмирає молода і чиста душею дівчина?

2.2. Музично-драматургічні принципи втілення образу Мімі в опері «Богема» Дж. Пуччіні

Відмінна риса опери – єдність музики та драми, класична цілісність драматургічного задуму. У «Богемі» досягнуто абсолютного гармонійного злиття музики та сценічної атмосфери. Розвиток музики визначено сценічною поведінкою оперних персонажів; взаємозв'язок всіх складових дії – пластики, міміки, жести та декорацій – знаходить відображення у гнучких та мінливих музичних жіночих образах.

Образ Мімі в музичному плані дуже багатий, його розвиток відбувається протягом усієї опери, особливо це відображається в основних номерах «Богемі» (аріозо і дуетах). Розгорнута експозиційна сцена Мімі першого акту та невелике траурне аріозо (с-moll) останнього – найважливіші два етапи розвитку образу.

Тричастинна композиція ліричної сцени за участю Мімі та Рудольфа відрізняється від попередньої частини першого акту великою кантиленою, м'якими ритмами, широкими темами. Перша поява Мімі супроводжується світлим лейтмотивом, що виникає у партії кларнетів (див. приклад1):

MIMÌ
Lento (di fuori)
(sfiduciato) (si bussa timidamente alla porta) Scusi. (alzandosi)
Non sono in ve-na. Chi è là? Una donna!
Lento
PPP
(sull'uscio, cor)
Di grazia. mi s'è spento il lume. Vor-
(corre ad aprire)
Ecco.
(un lume spento in mano ed una chiave)
- rebbe? Non occorre. (insistendo)
S'accomodì un momento. La pre-go, entri.
poco rit.

Приклад1. Дж. Пуччіні опера «Богема» : лейтмотив Мімі (1 акт)

Увійшовши в кімнату до Рудольфа, Мімі стає погано і цей стан передає схвильований мотив, який кілька разів повторюється в оркестрі. Він ніби віщує сумну долю героїні (див. приклад 2):

(entra, ma subito è presa da soffocazione)

MIMI

ALL: AGITATO (premuoso)

No...

R

Si sen-te ma - le?

ALL: AGITATO espressivo

Приклад 2. Дж. Пуччіні опера «Богема» : мотив тривоги (1 акт)

У центрі сцени знаходяться два «оповідання», обрамлені дуетами. Перший дует (**B-dur**) з народною за мелодійним складом темою, звучить прозоро та легко: тему Мімі виконують у ньому струнні *divisi*. Також зазначимо, що аналогічні світлі теми з дуету, пов'язані з образом Мімі, повторюватимуться в опері не раз, наприклад, у її аріозо з другого акта. Сцена-дует нагадує прелюдію, що попереджає ліричну кульмінацію першого акту. Далі слідує мелодійно насичена арія Рудольфа «*Che gelida manina*» («Холодна ручка»), в якій звучать дві теми: перша – мелодія поета, а друга – схвильована тема кохання Мімі та Рудольфа. Як відповідь на запитання поета після неї звучить відома розповідь Мімі «*Mi chiamano Mimi*» («Звати мене Мімі») у тональності **A-dur**, в якій героїня розповідає про своє життя. Арія Мімі відрізняється від попереднього оповідання Рудольфа виразними паузами, природним ритмічним розвитком, імпульсивною зміною внутрішніх контрастів (див. приклад 3):

MIMÌ (è un po' titubante, poi si decide a parlare) (sempre seduta) con semplicità
 Si. Mi

dir!.....

due

ppp allargando e dim. molto (35) pp

MIMÌ
 chia.ma.no Mi.mi ma il mio no.me è Lu.ci.a.....

AND:te LENTO ♩ = 40

AND:te LENTO ♩ = 40

p pp

Приклад 3. Дж. Пуччіні опера «Богема»: фрагмент Арії Мімі «Mi chiamo Mimì» (1 акт)

Ніжну оркестрову мелодію арії відтворює струнна група – *divisi* скрипок, альт соло, партії яких прикрашають дерев'яні духові інструменти. Повітряна тема оповідання – лейтмотив Мімі повторюється тричі, що надає композиції рондоподібного характеру. Мажорно-мінорна гармонія арії (нонаккорд на III низькому ступені *A-dur*) і характерний вигин мелодійної лінії з тритоновною інтонацією запитання підкреслюють витончений образ юної дівчини.

Дж. Пуччіні зіставив в оповіданні різні сторони образу героїні: початкова тема – портретний малюнок Мімі, *andante calmo* – показ мріючої дівчини, жанрова тема, з легким стакато у дерев'яних духових – опис працюючої героїні, і лише наприкінці арії, в поетичному *andante molto* повністю розкривається

добра душа Мімі. Після розповіді слідує заключна репліка в довільному ритмі «*як шкода, що ті квіти, що вишиваю, зовсім не ароматні!*», що ніби розвіює всі мрії героїні.

Потім звучить дует, у якому чується *тема розповіді* Рудольфа. Він наповнений ніжними та повітряними звуками скрипки, флейти та арфи. На світлому дуеті любові, повному житті та поезії завершується перший акт «Богема».

Зазначимо, що два плани дії першого акта становлять **основу музичної драматургії** та розосереджені у подальшому розвитку опери. Весела жанрова сцена в Латинському кварталі з другого акта протиставлена сумній елегії третього, в якому все говорить про трагічну кончину ліричної героїні.

У другому акті, повному руху, емоцій, яскравих фарб, також трапляються ліричні епізоди за участю Мімі. Тут героїня виконує своє світле аріозо «Він мені купив косинку з мереживами», що минає контрастний невеликий святковий ансамбль, побудований на фанфарних темах.

Незабаром після цієї сцени вперше з'являється ще один контраст з образом Мімі жіночий персонаж - безтурботна Мюзетта. При появі героїні в оркестрі звучить кокетлива тема (див. приклад 4):

The image shows a musical score for the Musetta theme from Puccini's opera 'Bohème'. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system is marked 'ALL. MODERATO' with a tempo of quarter note = 132. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. The score is labeled '(16) ff brillante' in the first system.

Приклад 4. Дж. Пуччіні опера «Богема»: тема Мюзетти (2 акт)

Музика вальсу тонко малює портрет героїні. Вокальна мелодія досить експресивна та контрастна, її відрізняє мінливий темпоритм (широкий розспів та раптове прискорення), незвичайне оркестрування з раптовими сплесками флейт, арф та кларнетів. У розвитку сцени після вальсу слідує ансамбль з поступовим додаванням голосів. До теми Мюзетти приєднується контрапункт – репліки Мімі («Я зрозуміла, бідолаха так страждає») та Альциндора («Підступна пісня мене обурює»). Подальше проведення теми вальсу проявляється у музиці секстету (Мюзетта, Мімі, Альциндор та друзі Марселя). Після цього епізоду знову звучить мелодія вальсу Мюзетти, але тепер вона переходить до Марселя. Між Мюзеттою та Марселем знову полягає перемир'я. Чується тема військового маршу і на триумфальному ході «королеви Латинського кварталу» закінчується жвавий другий акт.

Третій акт починається з сумного невеликого оркестрового вступу, який передає настрій наближення нещастя. Основна частина цієї дії присвячена Мімі, де дівчина вперше дізнається про свою невиліковну хворобу. Тут відбувається емоційна підготовка до трагічної розв'язки, загибелі ліричної героїні, тому панують лірика, зосередженість сценічної дії, мінорні мелодії. Драматичне початок виражено через кантилену, переважання в оркестрі холодних тембрів.

Дві любовні лінії, внутрішній світ і душевна боротьба героїв розкривається у третьому акті. Розмова Мімі та Марселя вільно переходить у сумне аріозо Мімі та у репрізі вокальні партії зливаються у дует. Діалог двох героїв поєднує тема скарги Мімі, що розвивається в оркестрі.

Поява Рудольфа ще більше загострює драматургічну сферу дії. У момент, коли Мімі чує про свою хворобу, звучить *тема року*, що віщує смерть героїні. На цій темі будується і сумне аріозо Рудольфа, що переростає в драматичний кульмінаційний терцет, після якого слідує складний з виконавчої точки зору квартет (Мімі, Мюзетта, Рудольф і Марсель) – один з найяскравіших епізодів

опери. Він побудований на контрастних мелодіях: світлих, споглядально-лагідних (Рудольф і Мімі) та яскравих, емоційних (Мюзетта та Марсель). Головна лірична лінія втілена у партіях Мімі та Рудольфа, тут м'яко звучить тема прощання закоханих, до якої приєднуються строкаті репліки Мюзетти та Марселя. Але повсякденні життєві негаразди героїв не приховують основного значення сцени, а саме, вічної розлуки, що наближається.

Навіть у ансамблевому виконанні композитор виділяє провідні партії героїв, поєднуючи форми ансамблю та сольного аріозо. Після цього починається сцена розлучення Мімі та Рудольфа. Прощальне аріозо Мімі звучить дуже проникливо. У монолозі чуються відгомони з любовної сцени **першої дії**, повертаються тональності дуету – *Des-dur* та *A-dur*. Вокальна мелодія оповідання Мімі з першого акту дублюється тут у партії кларнету. Але в цій сцені не відчувається щастя, яке панує в першому акті «Богемі».

На початку четвертого акту звучить той самий фанфарний мотив богемі, з якого розпочиналася опера. Як спогад Марселя про Мюзетт, у партії кларнетів виникає її вибаглива тема. А потім у струнних постає поетична тема Мімі. Після юнаки (Рудольф і Марсель) поринають у мрії про кохання і виконують дует, побудований на чудовій, співачій мелодії.

У кімнату входить Шонар і з його появою в оркестрі звучить тема богемі, що веселиться. Раптом у музиці відбувається зміна гармонії, звучить тривожний акорд (удар барабана та тремоло літавр). Мюзетта приводить знесилена Мімі, у музику влітається мотив нещасної героїні. Мюзетта виконує сумну повість, що звучить на тлі світлої мелодії оповідання Мімі, яку грають *pianissimo* скрипки. Потім виникає нова тема, це тема смерті Мімі (див. *приклад 5*):

Приклад 5. Дж. Пуччіні опера «Богема»: тема смерті Мімі (4 акт)

Голос Мімі то міцніє, то переривається кашлем – в оркестрі чути відгомін похоронного дзвона. Вся заключна сцена, як і в першій картині, присвячена Мімі та Рудольфу. Всю увагу на останньому акті композитор зосередив у вигляді ліричної героїні. Але якщо у першій появі Мімі полонила своєю життєрадісністю, то в останній картині вся музика, пов'язана з образом героїні, сповнена приреченості. Інтонації її набувають хворобливої крихкості, у музику влітаються похоронні звучання.

Особливо вражає в цьому акті жалобний фінал опери, в якому звучить останнє аріозо Мімі, що вмирає (в тональності *c-moll*, див. приклад 6):

Приклад 6.

Дж. Пуччіні опера «Богема»: фрагмент з прощального Аріозо Мімі (4 акт)

Його вокальна мелодія заснована на низхідній еолійській гамі у супроводі паралельним рухом біля струнних інструментів. Раптом до Мімі ніби повертаються життєві сили, і вокальна партія переходить у високий регістр, голос ллється відкрито та легко, але знову поступово згасає. Драматичний фінал із мовленнєвою реплікою Рудольфа супроводжується потужним звучанням оркестру, побудованому на темі аріозо Мімі.

Дж. Пуччіні практично не включає новий музичний матеріал, оскільки в останньому акті опери композитор відбиває аналогічні драматичні ситуації. Тут відображені загальні принципи композиції опери: жанрові та ліричні сцени, контрастна двочастинність, повторюються мізансцени та теми. Оркестр у фіналі грає особливо важливу роль, у мелодії виникають теми, що вже звучали (*любві, мрій, рока та ін.*), а також з'являється ще одна нова – це **c-moll'на** тема вмираючої Мімі («*Нікого немає*»). Вона речитативна, з падаючими інтонаціями, динамікою, що змінюється, в ритмі траурного маршу. Дванадцятитактове, поступово меркнуче укладання опери завершується на *ppp*.

Драматично виразна музика, справді театральної опери «Богема», невіддільна від сценічної дії. Вона передає атмосферу богемі Парижа 1830-х років, правдиво відображає звичаї та характери французької молоді і дуже тонко відтворює всі рухи душі основних героїв опери. Опера «Богема» постійно приваблює режисерів, пропонуючи нові і нові інтерпретації. Ми звернемося до трьох різних постановок, які є оригінальними режисерськими концепціями, втілені видатними співаками-виконавцями.

2.3. Образ Мімі у виконавській традиції

Партію Мімі виконують найпровідніші орперні співачки, оскільки саме цей образ став одним із найяскравіших у музичних театрах у всьому світі. Виконавці партій в операх Дж. Пуччіні, як зазначають видатні режисери, повинні мати високий рівень акторської майстерності. За словами

Ф. Дзеффіреллі, «Взагалі в операх Пуччіні треба грати, співачки партій «Тоска», «Богема» або «Чіо-Чіо-Сан» повинні бути справжніми великими акторами. Пуччіні дає у своїй музичній драматургії серйозні завдання акторському наповненню образів» [42, с. 16].

Виконавське втілення образу Мімі Т. Стратас

Всесвітньо відомий американський оперний театр Метрополітен опера, заснований у Нью-Йорку у 1880 році, є одним із найпрестижніших театрів світу. На сцені театру у різний час виступали найбільші, талановиті артисти, видатні професіонали, наділені величезною сценічною працездатністю: Е. Карузо, М. Каллас, П. Домінго, М. Кабальє та інші. Метрополітен опера славиться своїми якісними та оригінальними постановками опер.

Однією з найцікавіших постановок опери Дж. Пуччіні «Богема» в Нью-Йоркській Метрополітен опера стала вистава 1981 року, яка стала значним художнім досягненням у галузі музичного театру та одним із найпопулярніших втілень цього твору на сцені.

Прем'єра «Богемі» у Метрополітен опера відбулася 14 грудня 1981 року, у якій у головних ролях взяли участь всесвітньо відомі оперні виконавці. В одному з перших легендарних складів 1981 року були: Тереза Стратас (Мімі), Хосе Каррерас (Рудольф), Аллан Монк (Шонар), Рената Скотто (Мюзетта), Річард Стілвелл (Марсель), Джеймс Морріс (Коллен). Диригентом виступив відомий Джеймс Лівайн, а режисером став знаменитий Франко Дзеффіреллі.

У даному оперному спектаклі ми зустрічаємо цікаве режисерське та сценографічне втілення знаменитої опери, яке поєднується з яскравістю та оригінальністю сценічних рішень найкращих співаків сучасності в інтерпретації головних героїв опери, особливо жіночих персонажів: Мімі та Мюзетти.

Особливо у розглянутій постановці полонить своєю акторською грою та вокалом талановита канадська оперна співачка Тереза Стратас у ролі головної

ліричної героїні Мімі. Їй вдалося втілити образ, що поєднує любов, страждання, ніжність, гордість, беззахисність, дитячу наївність і чистоту. Професійна робота Т. Стратас у мізансценах, що відповідає вимогам режисера, поєднує у собі музичність та природність у діях. Правдива гра і повна віддача на сцені роблять Т. Стратас у ролі Мімі зворушливою та незабутньою. Після прем'єри опери у одному з інтерв'ю Дж. Морріс зазначив: «Фінальна сцена опери – смерті Мімі – завжди бере за душу у будь-якому виконанні, у тій постановці досягала неймовірної трагічної сили. Навіть нам учасникам вистави здавалося, що це реальна сцена смерті, а не театральна, оперна. Т. Стратас – геніальна актриса і співачка, яка створила упродовж своєї кар'єри цілу галерею абсолютно різних за характером образів, досягала у цій ролі тієї художньої сили, яка можливо навіть у її життя на оперній сцені була рідкісним зразком поєднання драматичного і вокального мистецтва» [42, с. 17].

Зазначимо, що партія Мімі є досить складною для виконавця, як і більшість інших жіночих партій, написаних Дж. Пуччіні (Манон, Тоска, Турандот та ін.). Проте Т. Стратас бездоганно виконує розповідь, два дуети (Мімі та Рудольф) у **першому акті**, невелике аріозо у **другому**, дует (Мімі та Марсель), сумне аріозо та складний квартет у **третьому** та останнє трагічне аріозо, що звучить у **фіналі** «Богемі».

Докладно розглянемо виконання співачкою одного зі знаменитих номерів в опері «Богема» – оповідання Мімі «*Mi chiamano Mimi*» («Звати мене Мімі»), що звучить у першому акті після розповіді Рудольфа. З одного боку, дана арія зворушлива і проста для виконання, а з іншого, попередня робота над нею з вивчення музичного матеріалу вимагає від співака точності в інтонації, в темпоритмі та нюансуванні.

Т. Стратас виконує всі вокальні завдання, поставлені Дж. Пуччіні у цій арії. Артистка дуже точно працює з нотним текстом, застосовує у розповіді спосіб виконання, званий портаменто, що надає цьому твору колористичний

ефект, тембральне наповнення та безперервність звучання голосу у фразах, одна нота плавно перетікає до іншої. Співачка дуже тонко працює з нюансами, що дає можливість розвиватися та наповнюватися мелодії ще більше. У міру мелодійного наростання посилюються і емоції, що переповнюють актрису, але вони не надмірні. Глибокий, теплий, оксамитовий голос Т. Стратас вражає слухача палітрою своїх виразових можливостей.

Протягом усієї арії образ Мімі в інтерпретації співачки залишається стриманим і болючим, але водночас дуже чуйним, ніжним та хвилюючим. Можливо, стриманість у характері відбувається через обмеженість у сценічній дії: за режисерським задумом вся арія Мімі виконується, сидячи за столом, що призводить до деякої скутості в рухах актриси. Відзначимо також чуйність виконання оповідання з неймовірною проникливістю та експресією. Голос співачки ідеальний для партії Мімі. Він зачаровує своїм м'яким тембром, чистотою та силою та заворожує слухача.

Образ Мімі найбільш яскраво та виразно розкривається у взаємодії зі сценічним партнером героїні – Рудольфом, партію якого у цій постановці виконав Хосе Каррерас – іспанський оперний співак, ліричний тенор із гарною, аристократичною зовнішністю та приємним тембром. У дуетних сценах цим виконавцям вдалося передати справжні людські почуття: кохання, радість, турботу, образу, біль, страждання, розчарування.

Слід зазначити, що іншим, протилежним за характером жіночим персонажем в опері є Мюзетта. Рената Скотто – виконавиця цієї ролі – одна з найбільш знаменитих сопрано у світі, втілила у виставі досить темпераментну, яскраву, примхливу, але водночас сердечну, люблячу та людяну Мюзетту. Своєю енергійною грою та чарівним сопрано вона підкорила собі весь сценічний простір та глядацьку увагу. Особливо це можна поспостерігати у другому акті опери, де створено атмосферу справжнього свята. Тут звучить знаменитий номер опери – веселий вальс Мюзетти – центральна частина цієї дії. Р. Скотто підкорює своєю

неповторною акторською віддачею на сцені та виконанням вальсу, написаного для сопрано у досить високій теситурі.

Виконання цієї арії чудово і з погляду вокального інтонування, акторської гри. Відзначимо якісне виконання вальсу, яке поєднує величезну музичність із яскравим темпераментом співачки.

Партнером Р. Скотто виступив чудовий баритон Річард Стілвелл, який виконав партію художника Марселя. Разом зі Р. Скотто їм вдалося чудово доповнити один одного, ідеально зіграти у спільних сценах та якісно виконати дуети.

Вокальному інтонуванню Т. Стратас властиво вибудування фраз із напруженими агогічними відхиленнями. Чутлива емоційність, «латентна» трагічність, що відчувається слухачем в експозиції образу Мімі (I дія) надає можливість йому розкритися в драматургічній динамізації, проявленні глибини та багатшаровості психологічного портрету головної героїні.

Саме своїм професіоналізмом та повною акторською віддачею підкорює Т. Стратас у постановці «Богемі» 1981 року.

Образ Мімі у виконавській інтерпретації М. Френі

Вокальну інтерпретацію партії Мімі нами було проаналізовано завдяки зверненню до відеозапису опери-фільму. Ф. Дзеффіреллі, що було знято у Міланському Оперному театрі «Ла Скала» у 1965 році. У цьому легендарному складі виконавців були: Мірелла Френі (Мімі), Джанні Раймонді (Рудольф), Джанні Маффео (Шонар), Адріана Мартіно (Мюзетта) та інші. Диригентом опери був Герберт фон Караян. Сучасні музичні критики (зокрема Staines Joe [46]) визнають, що найбільш переконливо втілити образи головних героїнь М. Френі вдалося саме в операх Дж. Пуччіні. Співачка фокусується на виявленні таких граней образу головної героїні як «дитячу щирість жіночої душі» [там само],

жвавність та вміння безпосередньо радіти життю, а також тонко відчувати красу кожної миті. Граціозність та пластичність рухів співачки у сценічному просторі, гнучкість та вишуканість у вокальному вибудуванні музичних фраз, стриманість у втіленні розгортання динамізації музичної драматургії – все це свідчить про довершене втілення ліричного образу головної героїні. Емоційності «дихання» у вокальній партії співачка досягає завдяки темповими контрастам. Виконанню притаманні виваженість та смислова «наповненість» пауз (співачка робить їх трохи довшими), повільне, плавне та стримане розгортання динаміки та темпу у драматургічному розвитку (арія I дії «*Mi chiamano Mimi*», у якій співачка бездоганно інтонаційно вибудовує мелодичну лінію та кульмінацію). Тембр голосу співачки м'який та ніжний. На відміну від інтерпретації Т. Стратас це виконання відрізняється більшою широтою вокального дихання, «опуклістю» вокального інтонування музичних фраз. Бездоганна вокальна артикуляція штриха *legato* на повнозвучній інтонації, що розгортається «широко» та вільно – свідчить про довершену майстерність втілення традиції *bel canto*.

Вокальна техніка М. Френі дозволяє досягти, на думку музичних критиків, «дивовижно красивого забарвлення нот центрального регістру, природності ведення звуку, тонкої музикальності» (цит. по Joe Staines [46]). Щирість та теплота почуттів головної героїні втілюються завдяки конгруентності цим образним рисам природній особливості тембру голосу співачки, який характеризується теплотою та м'якою експресивністю, здатністю до філігранного, делікатного інтонаційного нюансування. Все це дозволяє з ювелірною точністю та неймовірною красою втілення інтонувати хвилеподібні мелодичні малюнки, плинно розгортати у часі мелодії широкого дихання у повільному темпі. Кульмінаційний епізод арії з I дії – сповнений піднесеного ліризму, верхній регістр звучит ніжно та делікатно, без «зайвого» відкритого *f*. Інтонаційні звороти у верхньому регістрі звучать на філігранній динамізації («виведення» довгих звуків на *crescendo* у межах тонкого нюансування до *mf* та

послідовне завершення фрази на *diminuendo*, що становить ефект «світлотіні»). У виконанні М. Френні образ Мімі сповнений водночас ліричної, ностальгічної мрійливості та глибини власних почуттів та набуває трагічності у фіналі опери.

Сюжет фільму не відходить від оперного лібретто та повністю відповідає йому. Дія розгортається у Парижі у 1830-х роках. Зазначимо, що режисерська інтерпретація фільму-опери відрізняється від звичної театральної оперної постановки своєю надзвичайною атмосферою та безперервністю дії. Тут показані епізоди, які у театрі зазвичай приховані від очей глядача.

Полонюють своєю красою та незвичайністю декорації та костюми, створені художником-постановником Флоріаном Райхманном. Вони відповідають паризькій моді часів XIX століття.

У першому акті опери представлено велику ліричну сцену, де вперше відбувається знайомство Мімі з Рудольфом. Ця сцена наповнена величезною любов'ю та енергетикою, яка походить від М. Френні.

Особливо яскравою вийшла арія Мімі в першому акті фільму-опери. У виконанні М. Френні розповідь несе ще більше почуттів і романтики. Відзначимо блискучу вокальну техніку співачки, чудове володіння довгим диханням у фразах арії. Прозорість і легкість музичної тканини оповідання Мімі дають можливість відчувати незвичайну красу тембру співачки, що має рідкісне природне обдарування. У кульмінації, що розглядається арії голос звучить ще яскравіше і сильніше, чистота і прозорість високих нот у ньому (*f, gis* та *a* другої октави) зачаровує слух.

М. Френні вдається створити у ролі Мімі тонкий поетичний образ, що поєднує у собі найвищий рівень вокальної майстерності та надзвичайно пронизливої акторської роботи на сцені. У міру зростання драматургічної оперної лінії образ М. Френні розвивається, стає більш наповненим. У взаємодії з

Джанні Раймонді, який виконав партію Рудольфа, любовні та трагічні сцени у М. Френі вийшли особливо проникливими.

Виконавиця партії головної героїні у цій постановці створила яскравий та реалістичний образ, сповнений теплоти, дитячої ширості, гармонійної краси радісного світосприйняття та доброти у I, II та глибокої трагічності та зраненої жіночої крихкості почуттів у фіналі опери.

Вокальна інтерпретація Шеріл Баркер

У 1990 році у Сіднейському опереному театрі відбулася постановка опери «Богема» всесвітньо відомого режисера Марака Ентоні «Баз» Лурманна. Виконавцями стали : Шеріл Баркер (Мімі), Девід Гобсон (Рудольф), Крістіна Дуглас (Мюзетта), диригент – Джуліан Смітт. Постановка принесла режисеру всесвітній успіх, опера йшла шість років поспіль (1990-1996) на сцені Sydney Opera House. М. Баз Лурманн обрав метод «інтерпретації епохи» як провідний для контекстуальної організації сценічного простору (цит.по Snortland Lillian [45]). Дія відбувається в Парижі у 1957 році. Всі костюми та декорації акторів відповідають цьому часу 60-х років, що надає опері нового «дихання» енергії сучасності. Вокальна інтерпретація Шеріл Баркер відрізняється концентруванням співачки на висвітленні таких образних граней головної героїні як жвавість та емоційність. Життєва енергія та сила жаги до життя стають основними віхами драматургії образу (у I та II дії). Пльотність звучання голосу, відкрита та смілива за характером експресія звучання кульмінаційних епізодів (арія з I дії), широка та смілива динаміка у діапазоні енергичного збільшення сили звучання на f – все це свідчить, про трактування образу головної героїні, що відчуває впевненість та силу своїх почуттів та сповнена життєвої енергії. Блискуче, пронизливе звучання нот у кульмінаційних епізодах (сцена з Рудольфом з I дії), чітка та дзвінка артикуляція мелодекламаційних епізодів додає образу впевненої експресії, відтінків оптимістичного світосприйняття як

відчуття «азартної гри», що в цілому властиво режисерському стилю База Лурманна. Бездоганна вокальна техніка Шеріл Баркер, кришталева дзвінкість вокального тембру втілює емоційну гостроту кожного з драматургічних епізодів опери, зокрема у ансамблевих сценах (сцена Рудольфа та Мімі з I дії).

Контекст особистої драми героїні розкривається у фіналі опери, коли образ набуває трагічності та зламленості, що становить величезний контраст до його експозиції у I дії. Широке вокальне дихання безперервного ведення мелодичної лінії, піднесений характер звучання голосу – пронизливість тембру, збільшення динамічної сили та інтенсивності експресії – на епізодах з агогічними змінами (*accelerando*), рельєфний ритмічний малюнок з підкресленою артикуляцією у вокальній партії (а також використання артикульованої мелодекламації) – все це свідчить про більш загострену експресивну подачу втілення образу (на відміну від інтерпретацій М. Френні та Т. Стратос), що відчувається як сучасний.

Знайомлячись із записом «Богемі» на сцені Сіднейської опери за участю прекрасної артистки, можна констатувати, що виконання співачки у цій ролі є чудовим. Яскравий, об'ємний, тембрально наповнений голос Шеріл Баркер (ліричне сопрано), довге дихання у фразах, тонка взаємодія з оркестром і професійна зіграна роль.

Розповідь Мімі, що звучить на початку опери, виконана співачкою дуже добре, практично без недоліків. Музика Пуччіні та глибокий, теплий, оксамитовий голос Ш. Баркер злилися в одне ціле, і арія Мімі прозвучала буквально «на одному подиху». Відзначемо рівність звуку під час переходу з нижнього у верхній регістр. У співачки верхні ноти звучать також насичено та красиво, як і в середньому та в нижньому регістрі. Крім того, привертає увагу артистизм співачки та її втілення образу Мімі.

Ш. Баркер – чудова партнерка на сцені. Не можна не сказати про м'якість і чуйність у сценічній взаємодії з Девідом Гобсоном, який виконав партію Рудольфа. Перед співачкою стояло певне режисерське завдання у виконанні

головної ролі, а саме: для неї було важливо зіграти не страждаючу Мімі, а скоріше передати світлий, ніжний та впевнений в собі образ дівчини з чистою душею. Це повністю кореспондує з режисерським задумом: втілення образу Мімі як ніжного та водночас життєстверджуючого. Маючи дуже гарний тембр і відмінну акторську майстерність, співакці вдається це зробити повною мірою.

Розглянувши втілення головного жіночого образу в опері «Богема» Дж. Пуччіні в різних постановках за останні півстоліття, можна зробити такі висновки. По-перше, образ Мімі, досить складний для виконавця, поєднує в собі ліричний та трагічний первень. У трьох аналізованих постановках він трактується зовсім по-різному, кожна інтерпретація унікальна. На нашу думку, найдовіршеним виконавським втіленням образу Мімі виявилось виконання М. Френі. Акторська гра співачки цікава в тому плані, що нею створено багатий, поетичний і одухотворений образ одночасно закоханої та страждаючої Мімі. У Т. Стратас у виконанні більше відчувається трагічний первень, а Ш. Баркер створила образ ніжної героїні, сповненої життєвих сил та жіночої елегантності.

Втілення образу Мімі в опері «Богема», звичайно, не обмежується проаналізованими нами постановками. Більшість світових спектаклів опери «Богема» відрізняються своєю індивідуальністю та унікальністю, оскільки кожне талановите артистичне рішення показує нам нові грані жіночих образів опер Дж.Пуччіні.

Висновки до Розділу 2

У опері «Богема» Дж. Пуччіні переосмислив багато образів, взятих з роману, запозичивши лише деякі риси у персонажів, створених А. Мюрге. Зазначимо, що письменник практично не розкриває внутрішній світ своїх героїв, що не можна сказати про метод композитора.

Відмінна риса опери – єдність музики та драми, класична цілісність драматургічного задуму. Образ Мімі в музичному плані дуже багатий, його

розвиток відбувається протягом усієї опери, особливо це відображається в основних номерах «Богеми» (аріозо і дуетах). Розгорнута експозиційна сцена Мімі першого акту та невелике траурне аріозо (с-moll) останнього – найважливіші два етапи розвитку образу.

Щодо тембрової драматургії, то слід звернути увагу, що ознаки «дитячності», а разом з тим зворушливої ніжності та доброти характеру, що властиві образній характеристиці Мімі відтворюються композитором через звернення до дзвінких та високих і ніжно-тихих («м'яких») тембральних ознак в її партії. Зберігаючи провідним вокальний первень, Пуччіні розширює роль оркестру, роблячи його, за словами О. Корчової «учасником сценічної дії» [15, с. 5].

Здійснено компаративний аналіз трьох виконавських версій партії Мімі. Кожна виконавська інтерпретація відрізняється своєю унікальністю, що підтверджує багатогранність психологічного портрету головної героїні опери.

На нашу думку, найдовершенішим виконавським втіленням образу Мімі виявилось виконання М. Френі. Акторська гра співачки цікава в тому плані, що нею створено багатий, поетичний і одухотворений образ одночасно закоханої та страждаючої Мімі. У Т. Стратас у виконанні більше відчувається трагічний первень, а Ш. Баркер створила образ ніжної героїні, сповненої життєвих сил та жіночої елегантності.

Виконавиця партії головної героїні у цій постановці створила яскравий та реалістичний образ, сповнений теплоти, дитячої щирості, гармонійної краси радісного світосприйняття та доброти у I, II та глибокої трагічності та зраненої жіночої крихкості почуттів у фіналі опери.

ВИСНОВКИ

Оперна творчість Дж. Пуччіні розвивалася протягом довгих років, у досить неспокійний час для світового мистецтва. Все своє творче життя композитор знаходився в пошуку динамічного стилю, що поєднує в собі широку кантилену і речитатив, гнучкою оперної форми, що розвивається, нових художньо-виразних засобів для створення творів, приголомшлюють своїм драматизмом. Відомий музикознавець О. Кенігсберг у своєму нарисі наголошує на унікальності композитора: «Нове у Пуччіні обумовлено прагненням передати в музиці стрімкий темпоритм дії, зображений у швидкій зміні подій і станів, що зображаються» [13, с. 203].

Композитор знайшов собі поетичне джерело натхнення ніжному та поетичному жіночому образі, юної та закоханої жінки. Образи в «Богемі» стали камертоном настроїв та почуттів паризьких обивателів першої половини XIX століття.

Дж. Пуччіні вдалося створити не лише яскравий жіночий образ, розкривши в його багатогранність, а й запропонувати новий рівень єдності музики та драми, де музика точно слідує за розвитком дії, за мінливими настроями героїв, за їхньою поведінкою на сцені. Взаємозв'язок всіх складових дії (пластики, міміки, жесту, декорацій та інших.) відбивається у гнучких і мінливих музичних образах, головних героїв та їх музичної лексиці.

Створення крихкого жіночого образу молодої жінки з її історією надії на щастя та з наступним болісним руйнування її мрій – є провідною драматургічною ідеєю «Богемі». Цей сюжет розкритий у мелодраматичній ситуації – такий підхід стає провідним драматургічним принципом багатьох опер Дж. Пуччіні.

У своєму дослідженні ми розглянули абсолютно різні сценічні постановки опери «Богема» Дж. Пуччіні та постаралися висвітлити різні способи втілення досить складного жіночого образу всевітньо відомими оперними співачками. Ознайомившись зі спектаклями різних десятиліть, ми проаналізували втілення

образу Мімі на прикладі вистав Метрополітен опера 1981 року (реж. Ф. Дзеффіреллі), фільму-опери «Богема» 1965 року (реж. Ф. Дзеффіреллі) та Сіднейської опери 1993 року (реж. М. Баз Лурманн).

Нові, сучасні світові спектаклі «Богеми» відрізняються індивідуальністю та неповторністю, абсолютно різною режисерською та диригентською інтерпретацією, талановитим вокальним та акторським рішенням співаків-професіоналів. Завдяки постійно оновлюваного прочитання опери ми знаходимо розкриття абсолютно нових граней образу головної героїні опери. Це свідчить про те, що образу Мімі у драматургії опери притаманна «багаторівнева персонажна диференціація» (за О. Корчовою [15, с. 12]), що надає багатоваріантний простір для виконавської інтепрететації вокальної партії різними співачками.

Кожна талановита спроба втілення образу Мімі у проаналізованій нами опері реалізована у створенні та розкритті унікального і багатого внутрішнього світу героїні, у результаті цей образ наділяється новими психологічними нюансами і сприяють розкриттю їх невичерпного духовного потенціалу.

Розглянувши втілення головного жіночого образу в опері «Богема» Дж. Пуччіні в різних постановках за останні півстоліття, можна зробити такі висновки. По-перше, образ Мімі, досить складний для виконавця, поєднує в собі ліричний та трагічний первень. У трьох аналізованих постановках він трактується зовсім по-різному, кожна інтерпретація унікальна

Перспективою подальшого дослідження теми нашої роботи може стати виконавський аналіз опери «Ластівка» Дж. Пуччіні, що увиразнює творчий підсумок композитора. Мелодраматизм, що властивий стилістиці цієї опери вказує на риси сентименталізму: образ головної героїні втілено композитором у трагічному ключі, але «на межі» з доброю іронією – ніби індикатором щирого співчуття самого автора її трагічній долі.

Компаративний аналіз виконавських версій вокальної партії головної героїні цієї опери може мати велику практичне значення для формування індивідуального виконавського досвіду оперних співаків та здобувачів вищої освіти спеціалізації «Академічний спів».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беркович Е. Из книги воспоминаний «В Большом театре и Метрополитен опере». Семь искусств. 2011. № 9. С. 24 – 27.
2. Бинь Ф. Веристская идея женских образов в современной китайской опере и операх Дж. Пуччини. Вісник Національної академії керівних кадрів культури та мистецтва. Київ, 2015. С. 163–167.
3. Богданова І. Жанрово-драматургічні новації в оперній творчості Альфредо Каталані. URL <https://www.google.com/search?q=%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%=chrome..69i57.10625j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (дата звернення 9.04.2021).
4. Ванслов В. Опера и её сценическое воплощение. М. : ВТО, 1963. 253 с.
5. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ...канд. мист-ва. Київ, 2007. 20 с.
6. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. К. : НМАУ, 1997. 320 с.
7. Гобби Т. Мир итальянской оперы / пер. Г. Генниса, Н. Гринцера, И. Паринной. М. : Радуга, 1989. 320 с.
8. Данько Л. К проблеме синтеза в оперном жанре // Музыкальный современник: Сб. ст. М. : Советский композитор, 1987. Вып.6. С. 68-87.
9. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969. 454 с.
10. Драч И. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // Ars inter Culturas. 2010. nr. 1. С. 107–120.
11. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ...канд. мистецтвозн. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2000. 17 с.
12. Келдыш Т. Джакомо Пуччини 1858-1924: Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1968. 95 с.

13. Кенигсберг А. Некоторые приемы музыкальной драматургии Пуччини и современная зарубежная опера // Вопросы современной музыки. Л.: Музгиз, 1963. С. 202 – 222.
14. Кириллина Л. Итальянская опера первой половины XX века. Москва : Государственный институт искусствознания, 1996. 231 с.
15. Корчевая Е. Музыкальный театр Дж. Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 2004. 198 с.
16. Корчова О. Модерністські тенденції в пізній творчості Дж. Пуччіні // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми озерознавства : збірник статей /ред.-упор. М.Р. Черкашина-Губаренко. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С 540–551.
17. Корябин И. «Богема» Пуччини в сезоне трансляций из «Метрополитен-оперы» // <http://www.belcanto.ru/14060101.html>, 2014. С. 10 – 14.
18. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Москва : Музыка, 1972. 304 с.
19. Левашева О. Пуччини и его современники. – М.: Советский композитор, 1980. 524 с.
20. Левашева О. Музыка XX века. Очерки. Часть 1, кн. 2 . М.: Музыка, 1977. 125 с.
21. Кияновська Л. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: збірка статей [ред.– упор. М.Р. Черкашина- Губаренко]. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 47 – 57.
22. Мадешева Т. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
23. Массиме М. Читая партитуру «Богемы» (об опере Пуччини) // Советская музыка. 1955. №3. С. 120 – 122.
24. Моисеев Я. Из жизни богемы // Музыкальная жизнь. 2008. №5. С. 37 – 38.

25. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство: Збірка статей. Київ: 1999. №2. С. 4–14.
26. Мугинштейн М. Хроники мировой оперы. Т.1. 1600-1859. Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного университета), 2005. 640 с.
27. Мугинштейн М. Хроники мировой оперы. Т.2. 1851-1900. Екатеринбург: Антеверта, 2012. 616 с.
28. Мюрже А. Сцены из жизни богемы. – М.: Азбука-классика, 2008. 352 с.
29. Нестьев И. Джакомо Пуччини: очерк жизни и творчества. – М.: Музгиз, 1963. – 167 с.
30. Павлюк Г. Дж. Пуччини. Богема. Чио-Чио-Сан (Мадам Баттерфляй). Турандот // Оперы классического наследия. – Ростов-н/д., 2002. 102 с.
31. Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы. Документы / сост. Кристи Т. В., Соболевская О. С. М. : Музыка, 1988. 366 с.
- 32.. Пуччини Дж. Богема. (Оперные либретто). М.: Музиздат, 1962. 120 с.
33. Пуччини Дж. Богема. Клавир. Опера в трех действиях. М.: Музыка, 1980. – 213 с.
34. Соловцова Л. Богема Дж. Пуччини. – М.: Музгиз, 1958. 74 с.
35. Цодоков Е. Эрзац-продукт в блестящей обёртке. Премьера «Богемы» в Новой опере // <https://www.operanews.ru/15121406.html>, 2015 – 5 с.
36. Черкашина М. Музыкально-психологическая драма XX века. Киев : Музична Україна, 1971. С. 20–22
37. Черкашина-Губаренко М. Размышления о феномене оперы. Музыка и театр на перекрёстке времён. Т. 1. Сумы : Наука, 2002. С. 43–55.
38. Фан Чуньмей. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Шаповалова Л.В.]. Харків, 2012. Вип. 34. С. 383–393.

- 39.Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
- 40.Штильман А. Метрополитен опера – дворец музыкальных чудес. Первый полный сезон 1981-82.Из книги воспоминаний «В Большом театре и Метрополитен опере» // Семь искусств. 2013.№6. С. 12 – 15.
- 41.Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн.1. М.: Музыка, 1971 354 с.
- 42.Franco Zeffirelli collected news and commentary at The New York Times/ Review: Zeffirelli's 'La Bohème' Returns, Brighter and Better.PP. 14-19.
- 43.Budden Julian (2002). Puccini: His Life and Works. Oxford University Press. 213p.
- 44.Smith, Peter Fox (2004). *A Passion for Opera*. Trafalgar Square Books. 145 p.
- 45.Snortland Lillian. Opera in Conversation: "Verismo Opera" Takeaway Opera Omaha Weitz, Fellow. Oct 10, 2018. URL: <https://www.operaomaha.org/blog/opera-in-conversation-verismo-opera-takeaway> (дата звернення 08.08.2021).
- 46.Staines Joe (2010). Joe Staines, ed. The Rough Guide to Classical Music. Penguin. 208p.
- 47.Taruskin R. Verismo. Oxford History of Western Music. URL:<https://musicterms.artopium.com/v/Verismo.htm> (дата звернення 17.06.2021).
- 48.The New Grove masters of Italian opera : Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini. W W Norton & Co Inc, 1983. URL <https://archive.org/details/newgrovemasterso00phil/page/n1> (дата звернення 16.07.2021).
- 49.Verismo // The New Grove Dictionary of Music & Musicians, in Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan/New York: Grove, 1980, vol. 19. P. 670.
- 50.Verismo. Artopium's Online Art Dictionary. URL: <https://musicterms.artopium.com/v/Verismo.htm> (дата звернення 12.05.2021).

