

DOI: 10.31866/2616-7581.7.1.2024.303758

УДК 784.087.613.1:[792.54:782.1]:792.028.4:78.071.1Пуччіні

АМПЛУА ТЕНОРА В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ (ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКІ МОДЕЛІ ОБРАЗУ РУДОЛЬФА В ОПЕРІ «БОГЕМА»)

Ярослав Комарніцький

*асистент кафедри музичного мистецтва^а, аспірант творчої аспірантури^б;**ORCID: 0000-0002-7978-8130; e-mail: Jzkoma@gmail.com*^а *Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*^б *Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – виявити визначальні аспекти художньо-образної виконавської інтерпретації партії Рудольфа в опері «Богема» Дж. Пуччіні – ліричного героя, утіленого в теноровому темброобразі. **Методологія дослідження** спирається на такі методи: *аналітичний* (опрацювання мистецтвознавчої та музикознавчої літератури з означеної проблематики); *метод виконавського аналізу* (аналіз партії Рудольфа в контексті виявлення жанрово-стильових особливостей, характерних музично-виражальних засобів, місця в драматургії спектаклю); *компаративний* (порівняння трактувань партії Рудольфа у виконанні видатних співаків для визначення спільних і відмінних рис «прочитання» образу), *емпіричний* метод (охоплює власний досвід репетиційно-сценічної виконавської інтерпретації); *метод узагальнення* (для обґрунтування висновків дослідження). **Наукова новизна** публікації полягає у запропонованому ракурсі дослідження: увагу акцентовано на образі, утіленому в певному вокальному тембрі, презентовано аналіз панорами виконавських інтерпретацій тенорової партії, знакової у творчому спадку Дж. Пуччіні. **Висновки.** Дж. Пуччіні вдалося створити театральну реальність, де «індивідуальне» переважає над «типовим» і «характерним». Принципи розкриття внутрішнього світу героя, його взаємодію з іншими персонажами та навколишньою дійсністю композитор ретельно продумав. Особливе місце в «музичному театрі» Дж. Пуччіні посідає ампула тенора, що реалізує важливе для митця «ліричне начало» в чоловічому образі (закохані юнаки, творчі натури – люди, схильні до емоційних, спонтанних учинків). Аналіз інтерпретацій знакової для композитора партії Рудольфа у виконанні видатних співаків дає змогу виявити цінність виконавської інтерпретації, що ґрунтується на глибокому розумінні авторської стилістики та доводить важливість появи синкретичного співака-актора, який глибоко розуміє драматургію спектаклю та місце своєї партії в загальній концепції оперного твору.

Ключові слова: музичний театр Джакомо Пуччіні; музична драматургія; ампула тенора; тенорові арії; образ Рудольфа; опера «Богема»; виконавська інтерпретація

Вступ

Оперна спадщина Джакомо Пуччіні поєднує найкращі традиції класико-романтичного періоду та провідні тенденції розвитку музичного театру ХХ століття і належить до виняткових мистецьких явищ. Індивідуальне бачення демократизації оперного жанру та виявлення нових глибин його синтетичної природи створили особливий художній феномен – «музичний театр Пуччіні».

Основний тип пуччінівських оперних персонажів – герої, які «живуть серед нас», сповнені справжніх емоцій та зрозумілих слухачеві проблем. Найчастіше в центрі уваги композитора – тема кохання, яке стає доленосним, вимагає жертвних учинків, веде до переосмислення сенсу життя. Оперна драма такого роду виводить на сцену новий тип вокаліста-виконавця – не лише майстерного співака, але й переконливого актора. Отже, тільки розуміння синергії музичної і театральної драматургії, закладеної Дж. Пуччіні в образ персонажа, дасть змогу співаку створити яскраву виконавську інтерпретацію на сцені.

Зосереджуючись на персонажі, реалізованому в певному типі голосу, маємо змогу краще порозуміти, як бачить композитор театральну драматургію в контексті вокально-тембрового звучання. Компаративний аналіз інтерпретаційних версій партії Рудольфа з опери «Богема» у виконанні видатних співаків, таких як Лучано Паваротті, Роберто Аланья та Джанні Раймонді, дає змогу окреслити важливість виконавської інтерпретації в побудові драматургії спектаклю.

Мета

Мета статі – виявити визначальні аспекти художньо-образної виконавської інтерпретації партії Рудольфа в опері «Богема» Дж. Пуччіні – ліричного героя, утіленого в теноровому тембробразі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Теоретичною основою дослідження слугували музикознавчі праці, присвячені оперному доробку Дж. Пуччіні, проблемам вокального виконавства та мистецтву інтерпретації. Серед них ґрунтовна дисертаційна розвідка Олени Корчової (2004), присвячена питанням музичного театру Дж. Пуччіні, наукові розвідки Ганни Джулай (2020), Чжан Івен (2017), Ярослава Комарніцького (2023), у яких в різних площинах проаналізовано оперний спадок композитора. Зважаючи на виконавський аспект проблематики статті, важливим теоретичним підґрунтям для неї стала праця Віктора Москаленка (2013), присвячена питанням інтерпретації; стаття Наталії Кречко та Олексія Ряжко (2022), у якій представлено сучасну класифікацію оперних голосів, а також власне один з таких класифікаторів авторства Рудольфа Клойбера (Kloiber et al., 2019). Виділимо також листи Дж. Пуччіні (Adami, 1931), які містять низку ідей щодо розуміння драматургії оперного спектаклю.

Виклад матеріалу дослідження

Науковці по-різному оцінюють мистецький спадок Дж. Пуччіні щодо базових стильових засад, виділяючи низку загальних концептів творчості композитора. Зокрема, безумовним є домінування сюжетів, пов'язаних з ліричною історією кохання, та театральне бачення, «візуалізація» оперних героїв через пошук типових жанрово-інтонаційних зворотів, застосування лейтмотивів, детальні авторські ремарки щодо поведінки чи обставин існування персонажа на сцені.

У співпраці з лібретистами Дж. Пуччіні прискіпливо розробляв логіку драматургії сюжету, динаміку розвитку характерів героїв, роль побутових елементів, що наповнювали оперу аурую «справжнього життя». Важливою особливістю була унікальна здатність Дж. Пуччіні «бачити сцену». Як один з прикладів такого бачення наведемо фрагмент листа лібретисту опери «Турандот» Адамі, де композитор наголошує: «Я думаю, що дуєт – це ядро всього акту. <...> У дуєті, я думаю, ми можемо працювати до високого тону емоцій. А для цього, я думаю, Калаф повинен цілуватися з Турандот і відкрити крижаній принцесі, наскільки великим є його кохання...» (Adami, 1931, p. 280). Цілком очевидно, що тембральний тип вокального голосу оперних персонажів також мав для композитора виключне драматургічне значення і не міг бути ситуативним.

Перелік образів головних героїв, реалізованих у певних тембральних фарабах, свідчить про те, що тенорові персонажі для автора були вкрай значущі. З 12 опер Джакомо Пуччіні в 11 саме тенор озвучує одного з провідних героїв. Зазвичай це «прості люди», але яскраві особистості, яких життєві обставини поставили перед складним рішенням або привели до усвідомлення наслідків своїх учинків. Певно тому серед тенорових персонажів бачимо вантажника Луїджі («Плащ»), ватажка бандитської зграї Рамереса («Дівчина з Заходу»), лейтенанта американського флоту Пінкертона («Мадам Баттерфляй»), поета Рудольфа («Богема»), художника Каварадоссі («Тоска»).

Дж. Пуччіні важливо було показати своїх героїв у вирі життєвих подій, розкрити діапазон емоційних проявів від радісного романтичного запалу юнацької закоханості до драматичних переживань, страждань, розпачу, каяття. Вибір тенорового тембру для персонажів описаного амплуа доводить, що маєстро саме цей голос вважав здатним поєднати складний, багатогранний емоційно-психологічний спектр почуттів. Сила звуку й різноманітність тембральних фарб дуже важливі для виконавця таких партій, ураховуючи багатство пуччінівської оркестровки та емоційну насиченість, якої необхідно досягнути в кульмінаційні моменти.

Певною мірою вокалісту на сучасному етапі допомагають правильно позиціонувати себе наявні класифікації оперних голосів. Це, зокрема, система Fach Рудольфа Клойбера (Kloiber et al., 2019), що містить «різні компоненти від суто вокальних тембральних характеристик до фізичних і навіть вікових властивостей» (Кречко & Рячко, 2022, с. 52). За сучасними класифікаторами, в амплуа ліричного героя найбільш переконливо звучать голоси, що визначаються як лірико-драматичний тенор (tenor-spinto). Цей голос поєднує легкість

і дзвінкість (асоціації з молодістю) та наповнене звучання по всьому діапазону. Безумовно, кожна тенорова партія унікальна і має свої художньо-образні нюанси, які можуть бути яскравіше висвітлені у більш легкому тембральному звучанні (Рудольф / Богема, Рінуччо / Джанні Скіккі) або у більш драматичному (Рамерес / Дівчина з Заходу, Луїджі / Плащ). Але всі вони передбачають драматургію розвитку персонажа, багатство тембральних фарб і дають великий обшир для пошуку виконавської інтерпретації, власної моделі пуччинівського героя.

Для більш предметного висвітлення роботи Дж. Пуччіні над образом такого героя доцільно зупинитися, на наш погляд, на партії Рудольфа з опери «Богема»¹, яка належить творчому періоду, коли була «сформована базова драматургічна концепція композитора» (Джулай, 2020, с. 14). Дослідники творчості композитора порівнюють образ Рудольфа – юнака, сповненого романтичного піднесення, зі своєрідним оперним «автопортретом в юності» самого Дж. Пуччіні.

Композитор розкриває характер свого героя як у сольних та дуетних епізодах, так і в низці ансамблевих сцен наскрізного розвитку. Саме у «веселих діалогах» формуються елементи «інтонаційного портрета» Рудольфа, що буде змінюватися разом з його емоційним станом, створюючи «опорний для інтерпретування фактор, який ми називаємо “музичною подією”» (Москаленко, 2013, с. 128). Для «тематизму Рудольфа» композитор обрав мелодії широкого дихання з хвилеподібною лінією фразування. Мелодичні звороти охоплюють як квартові стрибки, розгорнуті арпеджіо, так і речитативні елементи на одній ноті в різноманітних ритмічних групах, що у взаємодії створюють надзвичайну гнучку, експресивну, емоційно багату «мову» героя. Науковець І. Чжан (2017) зазначає: «Рудольф стає посередником між світом богеми та ліричним світом Мімі, що виражається в “змішаному” вокально-інструментальному характері його основного лейтмотиву» (с. 83). Характерний тематизм супроводжує його у всіх важливих драматургічних колізіях, тож виконавцю надзвичайно важливо це відчутти й усвідомити, щоб яскравіше виявити риси персонажа та моменти його душевної трансформації.

Для більшої конкретики наведемо приклади інтерпретації образу Рудольфа у виконанні трьох видатних співаків – Лучано Паваротті (Luciano Pavarotti)², Джанні Раймонді (Gianni Raimondi)³, Роберто Аланьї (Roberto Alagna)⁴.

Виділимо в партії Рудольфа низку важливих «музичних подій», яким і приділено увагу під час звернення до різних інтерпретаційних версій. Уперше бачимо героя в першій дії, у контексті діалогу з Марселем. Вокальні репліки Рудольфа характеризують його як веселого, енергійного, емоційного юнака. Композитор представляє його цілою низкою фраз широкого вокального дихання,

¹ Лібрето Луїджі Ілліка та Джузеппе Джакоза за твором Анрі Мюрге «Сцени з життя богеми». Прем'єра відбулася 1 лютого 1896 року в Театрі Реджо (м. Турін), диригент Артуро Тосканіні.

² Dal Teatro Regio di Torino, 1996; Direttore Daniel Oren (Opera Lovers, 2020).

³ Orchestra and Chorus of Teatro Alla Scala, 1965; Conductor Herbert Von Karajan (Rosina Almagro, 2020).

⁴ Orchestre National de France Choeurs des Operas de Nice de Toulon, 2005; Conductor Giordano Bellincampi (MrEsceha, 2012).

з виразною і гнучкою мелодикою – за умов більш завершеної форми їх можна було вважати невеликим аріозо. Водночас значущість цього епізоду як «інтонаційного портрета» героя вкрай значна, тож виконавцю важливо продумати деталі вокальної інтерпретації образу.

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

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

Джанні Раймонді урізноманітнює образ, чітко розділяючи першу довгу фразу «nei cieli bigi guardo fumar...» / «в сірому небі я спостерігаю...» і наступні вокальні репліки. Початкову фразу він співає дуже м'яким голосом, підкреслено legato, що створює враження поетичної замріяності героя. У наступних репліках співак переключається на роздратований тон, вирізняє акценти верхніх нот і невелику, але помітну фермату на кульмінації. Марсель заспокоює друга, і Рудольф з легкістю змінює настрої на жартівливий.

Уже в першому епізоді виконавці закладають певну концепцію персонажа (забігаючи вперед, зауважимо, що кожен буде розвивати закладену ідею). Для Лучано Паваротті Рудольф – насамперед людина, сповнена глибокого ліризму, дещо заглиблена у свій внутрішній світ. Роберто Аланья трактує героя як запального юнака, сповненого життєвої енергії. Джанні Раймонді підкреслює емоційні перепади настрою Рудольфа, його тонку душевну організацію. Для кожного зі співаків характерні довге вокальне дихання та гнучкість фразування (що передбачає невимушений перехід від legato до виразної мінливої речитативної інтонації) – необхідні складники виявлення стилю пуччінівського мелодизму. Водночас кожен з виконавців виявляє яскравий індивідуальний почерк, що вирізняє «його Рудольфа» і допомагає надалі розвивати важливі риси образу: нахненний ліризм, загострену пристрасність, мінливу емоційність.

Безумовною кульмінацією першої дії опери є сцена-дует головних героїв, де звучать знамениті арії Мімі («Sì. Mi chiamano Mimì» / «Так. Мене звати Мімі») та Рудольфа («Che gelida manina» / «Яка холодна ручка»). У цій сцені макси-

мально розкривається поетичний, ліричний складник образу героя. Композитор майстерно поєднує піднесеність почуттів зі щирою лірикою, навіть деякою буденністю, що «працює» на відчуття «справжності» подій на сцені. В арії Рудольфа тісно переплетені речитативні й аріозні фрази, короткі репліки та мелодичні лінії широкого дихання, запитальні й окличні форми інтонацій.

Композитор використовує улюблений драматургічний прийом «діалог в арії» (наявність запитань, відповідь на які не озвучена, але, безумовно, присутня, оскільки змінює розвиток самої арії). Перша частина завершується питанням: чи хоче Мімі почути розповідь Рудольфа про себе («Vuole?» / «Хочете?»). Відповідь передбачається виключно сценічна (кивок голови). Ні в оркестрі, ні вокально вона не озвучена, але Рудольф розпочинає свою розповідь, і ми розуміємо, якою була відповідь Мімі. Цей прийом суто сценічного діалогу ніби підштовхує героя до більш активної розмови й відвертої розповіді про себе, диктуючи в такий спосіб процес розвитку арії. Отже, завдання виконавця – обіграти цей момент як візуально, так і вокально, за допомогою тембральних фарб і виразної інтонації.

Перша частина арії демонструє бажання героя розпочати бесіду, хвилювання, підбір слів для початку розмови (завершується розділ згаданим питанням). Лучано Паваротті співає перші фрази дуже тихо і лагідно. Навіть верхні ноти наступної фрази він витримує в тихій динаміці, створюючи атмосферу великої ніжності, поетичного захоплення дівчиною і деталізуючи відтінки цієї емоції. Роберто Аланья співає згадані фрази більш пристрасно, продовжуючи лінію розвитку «свого» персонажа. Він не намагається нівелювати динаміку верхніх нот, хоча й співає їх м'яким, вільним звуком. У вокальній інтонації відчувається певна емоційна наполегливість. Джанні Раймонді підкреслює юнацьку поривчастість Рудольфа, дещо загострюючи затактові структури фраз, що додає благальної інтонації – герой схвильовано просить дівчину затриматися.

Кульмінацію першої частини трактують виконавці абсолютно по-різному. Лучано Паваротті співає наступний період («*ma per fortuna*») доволі швидко, але вокально й візуально обіграє фразу «*Aspetti signorina*» легкою усмішкою, що є реакцією на переляк Мімі. Співак підкреслює щирю чистоту намірів Рудольфа, адже він не намагається вразити дівчину своїм натиском. Подальший тон його розповіді, як і згадане вище питання («*Vuole?*»), звучить сердечно й особистісно, завдяки переважанню тихої динаміки та м'якому тембру голосу: герой відчуває можливість розкрити заповітні мрії душі. Роберто Аланья навпаки співає весь розділ у досить вільному темпі, яскраво висвітлюючи кульмінацію наповненим тембром. Його Рудольф на вигляд впевнений у собі юнак, готовий з радістю розповісти про себе дівчині, яка йому сподобалася. Поетичною захопливістю відтінені фрази, що описують місячну ніч. Виконавець підкреслює виписані автором *tenuto*, чітко виконуючи штрих і максимально розкриваючи красу сріблястого тембру свого голосу, але намагається зберігати чітку плинність темпу і єдність форми першої частини арії. Проте нову знайому його герой затримує доволі наполегливо, а фразу «*Chi son, e che faccio*» / «Хто я, що роблю» Роберто Аланья співає натхненно-пристрасно, як і питання, що завершує частину.

Середня частина (*Andante sostenuto*; *Andante lento*) теж починається питанням «Chi son?» / «Хто я?», але герой ставить його самому собі й одразу дає відповідь: «Sono un poeta» / «Я поет». Ця частина найбільш речитативна і характеризується короткими, виразними репліками. Виконавці, підкреслюючи речитативну природу цього фрагмента, часто трактують його насамперед як контраст до крайніх частин. Лучано Паваротті яскраво висвітлює питальні інтонації, а відповіді інтерпретує як відверту розмову із самим собою. Вони звучать щиро, без долі пафосу. Рудольф констатує факт, що є поетом, письменником, ніби не намагаючись справити яскраве враження на дівчину. Темп у цій частині не зазнає значних змін: переважає плинний, але чіткий рух, який дещо сповільнює фраза «l'anima milionaria» / «душа-мільйонер», згідно з виписаним автором *allargando*. Однак співак не загострює на ній особливої уваги. Безумовно, ключовою для нього в розкритті образу є наступна кульмінаційна частина. Роберто Аланья співає середню частину арії зовсім інакше: його питання не потребують відповіді, це скоріше маніфест. Рудольф упевнено й емоційно розповідає про сенс свого життя. Темп, який запропонували диригент і співак, значно повільніший; фрази, визначені ремаркою *Andante lento* в метрі 4/4, виконуються практично на 8, що дає змогу деталізувати кожне слово. Роберто Аланья виразно виділяє вершини фраз «gran signore» / «великий синьйор», «l'anima ho milionaria» / «душа-мільйонер». У його виконанні ця частина звучить надзвичайно яскраво і не має проміжного вигляду. Джанні Раймонді розпочинає середню частину дуже просто, не акцентуючи уваги на запитальних інтонаціях – підкреслює бажання продовжити бесіду й заволодіти увагою дівчини. Найбільш виразно співак подає репліку «e per castelli in aria» / «і для повітряних замків», загострюючи пунктирний ритм. Тож у його трактуванні підкреслено примхливу яву поета, його бажання захопити нею свою співбесідницю.

Третя частина арії визначається особливою експресією розгорнутих мелодичних ліній з яскраво виявленими вершинами фраз. Відчувається підтекст внутрішнього діалогу героїв: Рудольф зустрів споріднену душу, яка розуміє його поетичний погляд на світ, він сміливо й захоплено розкриває свої почуття. Кульмінація підкреслюється «виходом тенора» на крайню ноту діапазону c^2 . І хоча цей мелодичний хід не виписав композитор, він вже став традиційним, його завжди виконують співаки, адже це логічно витікає з розвитку мелодики й емоційного наповнення арії. Крім суто технічних вокальних завдань, ця частина вимагає концентрації на красі звучання голосу, його наповненості та легкості, що характеризує поетичну захопливість юнацьких почуттів, їх світлий і ніжний характер.

Лучано Паваротті з підкресленою виразністю співає фрази, що описують красу жіночих очей (герой натякає на свою нову знайому), і знов застосовує м'яке піано на фразі «bei sogni miei» / «мої прекрасні мрії». Роберто Аланья виконує цю частину широко і пристрасно – фразу, яку Лучано Паваротті вирізняє тихою динамікою, він, навпаки, максимально розширює, виділяє емоційно наповненим звучанням. Джанні Раймонді, на відміну від інших, третю частину деталізує, змінюючи динаміку та підкреслюючи хвилеподібність мелодичних фраз. У фразі «bei sogni miei», яку кожний зі співаків по-своєму відзначив, він

загострює ритмічний малюнок, виявляючи поривчастість і емоційну екзальтованість персонажа. Звісно, усі виконавці надзвичайно яскраво виконують вихід на верхню ноту арії, але речитатив у кодї трактують по-різному. На нашу думку, Дж. Пуччіні недарма завершує арію тихим речитативом, що допомагає уникнути надмірного пафосу та повертає слухача до ліричної щирої бесіди двох молодих людей. У виконанні Лучано Паваротті ці фрази звучать дуже лірично та щемливо. Роберто Аланья завершує арію натхненно й емоційно наполегливо, підштовхуючи Мімі до відповіді. Джанні Раймонді підкреслює речитативну природу коди, що яскраво контрастує з попереднім розділом, і певною мірою реалізує наскрізну драматургію оперної сцени (увага переводиться на героїню).

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

Третя дія – переломний момент драматургії опери. Композитор ніби протиставляє дві пари, які вирішили розлучитися. Лірична лінія кохання Рудольфа й Мімі зафарблюється драматичними відтінками, а дещо характерна лінія Марселя і Мюзетти відтіняє щемливу ніжність почуттів головних героїв. У цій дії виконавцю треба показати Рудольфа в іншому ключі. Його розмова з Марселем охоплює чимало драматургічних поворотів, що розкривають новий внутрішній стан героя. Кожну зі змін характеризує сольне висловлювання (невелике аріозо), що є частиною наскрізної сцени – по суті, дуету, який «перетікає» у тріо. Поява Рудольфа означена описаними вище інтонаціями «портрета героя», але звучать вони в більш речитативному ключі. У тематизмі нібито зникає притаманна персонажу наспівність і ліричність, що створює нову «музичну подію» – герой змінився. Епізод «*Gia un' altra volta credeti morto il mio cor*» / «Вже знову думається, що моє серце мертве» характеризується ланцюгом низхідних фраз у швидкому темпі, що створює відчуття емоційного збудження та відчаю, особливо, якщо порівнювати з ліричними висловлюваннями персонажа в попередніх діях опери.

Наступний сольний епізод композитор додатково характеризує ремарками («*con amarezza ironica; con grande ironia; con ironia crescente*» / «з гіркою іронією; з великою іронією; з іронією, що наростає»). Авторські ремарки дуже важливі для виконавця, оскільки допомагають зрозуміти особливості драматургічного розвитку та виявляють театральне бачення Дж. Пуччіні, яке слід реалізувати в деталях вокальної подачі музичного тексту. Рудольф робить спробу виправдати своє рішення розлучитися з Мімі, звинувачуючи її в легковажності й кокетстві, але Марсель помічає його нещирість і відверто говорить про це. Отже, виконавцю партії Рудольфа необхідно знайти такі фарби голосу та вияву емоцій, які продемонструють бажання приховати справжні почуття. Дж. Пуччіні застосовує в цьому епізоді речитативні вокальні фрази – майже скоромовку. Саме відсутність наспівності у вокальній інтонації видає в Рудольфі нещирість висловлених емоцій (що підкреслено авторськими ремарками). Коли Марсель підштовхує Рудольфа до правдивої відповіді, мелодич-

на лінія партії головного героя повертається нарешті до «рідних інтонацій». Ми знову чуємо фрази довгого дихання з широким діапазоном і хвилеподібною лінією мелодики. Тепер у них переважають низхідні звороти або інтонації «стогону» чи «плачу», які можна визначити як ще одну «музичну подію». Герой у розпачі – його стан підкреслюють також і речитативні фрази, що створюють завдяки загостреному ритмічному малюнку ефект знервованого пришвидшення темпу мови, «підштовхування» певних реплік (тріольний рух із застосуванням вісімок, що переходять у шістнадцяті, пунктирні елементи в затактах). Це один з найбільш драматичних епізодів партії Рудольфа, і виконавцю важливо знайти переконливі тембральні фарби голосу, які продемонструють глибоке страждання героя, підкреслять контраст з його сповненим оптимізмом й безтурботності образом у першій дії.

Співаючи цю сцену, Лучано Паваротті свідомо виокремлює емоційною наснагою саме епізод зізнання Рудольфа в істинних причинах своїх учинків. Тут його голос звучить з величезним боєм, сумом, з виразною інтонацією плачу, стогону. Знамените legato співака, рівномірно наповнене на всьому діапазоні, дає змогу висловити напругу глибинних почуттів, захованих у душі, що страждає. Перші епізоди, у яких Рудольф звинувачує Мімі й говорить, що певно її більше не кохає, співак виконує доволі стримано, ніби підкреслюючи оманливість своїх емоцій. Роберто Аланья, продовжуючи обрану лінію еволюції образу, співає всю сцену дуже емоційно. З моменту визнання правди велике роздратування героя, навіть певна злість переростає у відчай. Джанні Раймонді в цій сцені деталізує емоції героя. У перших фразах він дуже знервований (речитативний епізод з обвинуваченням Мімі), і співак це яскраво обігрує. Зважаючи на авторські ремарки «*con ironia*», він навіть моментами спотворює тембр, навмисно «вибілюючи» звук. Інтонації зізнання Джанні Раймонді звучать з розпачем в голосі, а виразна зміна динаміки підкреслює розгубленість і глибокий душевний біль героя.

Важливою крапкою в драматургії третьої дії опери постає кuartет (поєднує дві закохані пари, які мають намір розлучитися). Композитор блискуче протиставив ліричний дует Мімі й Рудольфа та жанрову сцену сварки Марселя і Мюзетти (з певними комічними та гротескними елементами – жвавими речитативними скоромовками, вигуками). Ми нібито чуємо два самостійні дуети з власним розвитком і завершенням, і водночас створений контраст занурює нас в реалію життя, де комічне / трагічне, побутове / поетичне співіснують. Мелодії дуету Рудольфа й Мімі розвивають ліричний тематизм, притаманний цим персонажам. Спочатку герої ніби перехоплюють фрази одне в одного (думка і почуття одного персонажа повністю відгукуються у іншого) – для виконавців це непросте завдання тембрального та динамічного балансу. Вокальна фраза, переходячи з одного голосу в інший, має стати єдиною мелодичною лінією, тоді слухач відчує спорідненість емоційного стану героїв. Логічним розвитком дуету є виразні хвилеподібні фрази в октавному унісоні співаків. Саме такі моменти стають кульмінацією першої частини ансамблю, який ще звучить як дует. У другій частині додається нова лінія – Марселя і Мюзетти. Речитативний тип їх вокальних реплік з теситурними перепадами

та скоромовками яскраво контрастує з ліричною наспівністю партій Рудольфа і Мімі. У завершенні квартетної частини сцени композитор об'єднує героїв в унісонному звучанні, підкреслюючи в такий спосіб спільний вектор драматургії сцени – розставання. Завершується сцена продовженням дуету Рудольфа і Мімі, лірична тема якого надзвичайно щемливо звучить після діалогу Марселя і Мюзетти.

Образ Рудольфа збагачується в третій дії новими важливими фарбами. Сповнений муки, розгублений, навіть роздратований юнак зберігає щирість почуттів і ніжну закоханість. Емоційний контраст героїв порівно з попередніми діями стає основною рушійною силою драматургії, адже на сцені ми не бачимо реальних подій – лише дізнаємося про хворобу Мімі й неспроможність Рудольфа забезпечити їй належне лікування. Рішення розлучитися герої ухвалюють узгоджено, тобто саме їхній стан і нове сприйняття реальності є тим ключем до глядацької аудиторії, що спонукає співпереживати персонажам. Відтак реальна робота над образом, змінами тембрового наповнення голосу, пошук виразної інтонації кожної фрази стає не тільки необхідним складником вокальної майстерності, а й фактором змістовного наповнення драматургії спектаклю.

У заключній четвертій дії (драматургічна арка щодо першої дії) образ Рудольфа не зазнає разючих змін. Перед нами знову схильні до жартів, веселі юнаки. Але композитор додає новий штрих у характери головних героїв, увівши ліричний дует Рудольфа і Марселя, у якому вони ностальгічно згадують своїх коханих. Тематизм дуету скоріше притаманний вокальній партії Рудольфа: м'які хвилеподібні мелодичні лінії, що розширюють діапазон в арпеджованих зворотах, звучать почергово в партіях героїв, а потім об'єднуються у терцієвий паралельний рух. Відмітимо невелике соло Марселя в середній частині дуету – епізод, де мелодика дещо змінюється: стає більш речитативною, з'являються пунктири та помітні різкі теситурні перепади. Композитор продовжує інтонаційно уособлювати образи героїв, хоча тема ліричних спогадів і печалі об'єднує персонажів. Дует допомагає зрозуміти: незважаючи на подальші комічні пустощі, веселі юнаки вже інші – кожен має приховані душевні страждання.

Завершальна частина, у якій Мюзетта приводить Мімі, що помирає, сконцентрована саме на образі головної героїні, хоча й розкриває додатково риси інших персонажів (доброту Мюзетти, самопожертву Коллена, уважність і дбайливість Шонара). Рудольф у цій сцені ніби зливається з образом Мімі, доповнюючи її емоційні спогади репліками, сповненими мелодичної краси, душевного болю та ніжності. У вокальних партіях звучать елементи тематизму арій та дуету з першої дії – як відлуння щастя, що минуло. Виконавцю партії Рудольфа необхідно бути тут дуже чуйним партнером, тісно співпрацювати з виконавицею партії Мімі.

Завершується опера саме репліками Рудольфа. Композитор використовує дієвий прийом ритмізованої мови (*senza voce*). Хоча такий елемент не був новацією (згадаємо момент смерті Віолетти і як вона читала листа в «Травіаті» Дж. Верді), продумане його застосування у найбільш трагічному епізоді опери створює надзвичайно зворушливе враження. Дж. Пуччіні навмисно використовує елемент «звичайної» розмовної інтонації, наближаючи глядача до сприйнят-

та подій як «реальних». Останні вокальні репліки Рудольфа, позначені додатковою ремаркою автора «*piangendo*» / «плачучи», звучать особливо пронизливо на фоні трагічної теми в оркестрі, пов'язаної з образом Мімі, і сприймаються як крик відчаю.

Лучано Паваротті деталізує в цей момент кожен речитативну фразу, поступово переходячи від інтонації надії та радості з приводу того, що його кохана поруч, до тривоги та відчаю. Роберто Аланья «вимовляє» фрази вкрай емоційно, завершуючи «відвертими риданнями», які логічно перетікають у вокальні репліки. Джанні Раймонді весь речитатив виконує практично на одному диханні, дуже стрімко, що відповідає його концепції бачення бентежної натури Рудольфа – з *crescendo*, що наростає, але відверто в розмовному ключі. Вокальні репліки співак відокремлює за стилістикою від розмовних, впливаючи їх у звучання оркестру.

Висновки

Робота над вокальною партією в операх Дж. Пуччіні мотивує співака до заглибленого вивчення драматургії спектаклю, чіткого бачення ролі персонажа в контексті кожної сцени, аналізу стильових елементів партії героя та партитури загалом. Один з найбільш потрібних композитору типів вокальних голосів – тенор, що свідчить про наявність у композитора чіткого уявлення щодо певного амплу голосу – темброобразу як важливого носія художньо-змістовного сенсу. Образ поета Рудольфа є одним з найсвітліших і найпривабливіших у творчості автора. Завдяки поетичній романтизації сприйняття життя, ідеалізації образу жінки та кохання цей герой асоціюється з більш світлим, ліричним тембром. Традиційно цю партію виконують як ліричні тенори, так і лірико-драматичні (*tenor-spinto*), які можуть співати у високій теситурі, зберігаючи легкість звучання голосу.

Запропонований аналіз інтерпретацій партії Рудольфа у виконанні трьох видатних співаків демонструє весь обсяг можливого бачення образу персонажа, але, безумовно, його не вичерпує.

Доведено, що Лучано Паваротті протягом усього спектаклю концентрує увагу на чистій і щирій душі Рудольфа, істинному глибокому кохання поета, дещо сором'язливого і замкненого, з тонкою душевною організацією. У його виконанні чимало епізодів звучать у динаміці *riano*, що створює ліричну, інтимну подачу емоцій героя. Навіть ті фрагменти, які можна було б яскраво висвітлити, хизуючись власним тембром чи вокальною майстерністю, Лучано Паваротті співає підкреслено «просто», уникаючи надмірних фермат чи пафосних уповільнень. Бездоганне *legato* та продумане гнучке фразування допомагає співати їх у більш «узагальненому ключі», не втрачаючи тембрального багатства голосу, водночас загострюючи увагу слухача на «знакових деталях». Отже, у виконанні Лучано Паваротті саме щирість і ніжність кохання стають домінантою образу Рудольфа.

В інтерпретації Роберто Аланья образ Рудольфа набуває пристрасних рис, а натура митця – яскравих артистичних проявів. У його баченні Рудольф за-

хоплено ставиться до свого покликання поета, надзвичайно емоційно сприймає кожну подію і палко кохає Мімі. У звучанні голосу переважають яскраві динамічні фарби, тембрально підкреслюються висхідні звороти мелодії, суттєво виділяються виписані фермати та заповільнення. Чимало епізодів звучать значно повільніше порівняно з Лучано Паваротті, завдяки чому Роберто Аланья загострює увагу на інших деталях образу (розповіді про себе, про свою долю поета). Співак має більш насичений тип голосу, що відповідає лірико-драматичним характеристикам. Завдяки цьому в його виконанні ключовими стають емоційна наснага Рудольфа, незгасна жага життя і кохання.

Джанні Раймонді шукає в образі героя барв різноманіття, підкреслюючи його багату поетичну уяву, дещо нервову емоційність, щирість почуттів. Така інтерпретація виявляється в очевидній системі виконавських зіставлень різних типів звуковедення, тембральних фарб (присутні навіть гротескні елементи), рельєфів ритмічних малюнків і темпів. Джанні Раймонді з легкістю змінює ніжне прозоре *legato* на речитативний тип звуковедення, підкреслено загострену структуру метроритму – на уповільнення *quasi improvvisazione*. Тож домінантою образу в його інтерпретації стає передача тонкої поетичної натури Рудольфа, вочевидь вразливої до емоційних вражень і почуттів.

Виконавські версії, про які йдеться в статті, яскраво демонструють широку інтерпретаційну палітру співаків: не відходячи від авторського тексту, кожен з них насичує його власним емоційним зарядом, енергією і тембральними фарбами. Кожен з розглянутих варіантів інтерпретації партії Рудольфа надзвичайно глибокий, переконливий, і, безумовно, витікає з чіткого розуміння співаком власних вокальних і фізичних даних, з особистого світосприйняття та типу темпераменту. Театральне бачення Дж. Пуччіні, що реалізовувалося і у візуалізації образів, ставить перед виконавцем додаткову низку завдань, які здатен вдало реалізувати лише співак-актор, готовий зануритися у світ театру не лише завдяки вокальним даним і набутій техніці співу, але й через осмислену роботу над темброобразом та через переконливу акторську гру. Вокаліст-актор – невід'ємний складник пуччінівського музичного театру, а вміння виконавця правильно й відповідно до образу, який створив композитор, застосувати фахову майстерність та природні можливості – ознака найвищого рівня професіоналізму й мистецької досконалості.

Список бібліографічних посилань

- Джулай, Г. А. (2020). «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*, 1(30), 11-18. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2>
- Комарніцький, Я. В. (2023). Тенорові темброобрази в операх Джакомо Пуччіні: досвід систематизації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 138, 126–136. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294802>
- Корчова, О. О. (2004). *Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)* [Дисертація]

- кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Кречко, Н., & Рячко, О. (2022). Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 46–55. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147>
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Чжан, І. (2017). Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночного». *Музичне мистецтво і культура*, 25, 76–87. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2017-25-76-87>
- Adami, G. (Ed.). (1931). *Letters of Giacomo Puccini* (E. Makin, Trans. & Ed.). George G Harrap & Co.
- Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization* [Doctoral Dissertation, The University of North Carolina at Greensboro]. UNC Greensboro University Libraries. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/umi-uncg-1296.pdf>
- Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2019). *Handbuch der Oper*. Bärenreiter.
- MrEsceha. (2012, May 27). *Roberto Alagna and Angela Gheorghiu a.o. La Bohème* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aOXKuTcEYkU>
- Opera Lovers. (2020, February 20). *La Bohème – Freni, Pavarotti – G. Puccini – Opera Completa – Full Opera* [Video]. YouTube. https://youtu.be/H_1OtRt0_ho?si=3l2BDZCz0oU-lhRQ
- Rosina Almaguira. (2020, July 8). *La bohème full opera with English subtitles (Zeffirelli, 1965)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5U2N2c96Kuk>

References

- Adami, G. (Ed.). (1931). *Letters of Giacomo Puccini* (E. Makin, Trans. & Ed.). George G Harrap & Co [in English].
- Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems voice categorization* [Doctoral Dissertation, The University of North Carolina at Greensboro]. UNC Greensboro University Libraries. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/umi-uncg-1296.pdf> [in English].
- Dzhulai, H. A. (2020). "Dzhanni Skikki" Dzh. Puchchini v richyshchi zhanrovo-stylovykh shukan italiiskoho muzychnoho teatru pochatku XX stolittia ["Gianni Skikki" by G. Puchchini in the ground of genre-style seeking of the Italian musical theater of the beginning of the XX century]. *Music Art and Culture*, 1(30), 11-18. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2> [in Ukrainian].
- Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2019). *Handbuch der Oper* [Opera handbook]. Bärenreiter [in German].
- Komarnitskiy, Ya. V. (2023). Tenorovi tembrobrazy v operakh Dzhakomo Puchchini: dosvid systematyzatsii [Tenor timbro images in the Giacomo Puccini's operas: The experience of systematisation]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 138, 126–136. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294802> [in Ukrainian].

- Korchova, O. O. (2004). *Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchchini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialy piznoi tvorchosti kompozytora)* [Giacomo Puccini's musical theater in the artistic context of the first quarter of the 20th century (on the material of the composer's late work)] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Krechko, N., & Riazhko, O. (2022). Nimetska systema Fach yak pryklad fakhovoi klasyfikatsii holosiv v suchasnomu vokalno-opernomu mystetstvi [German Fach system as an example of professional classification of voices in modern vocal and opera art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 46–55. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147> [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2013). *Leksii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- MrEsceha. (2012, May 27). *Roberto Alagna and Angela Gheorghiu a.o. La Bohème* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aOXKuTcEYkU> [in Italian].
- Opera Lovers. (2020, February 20). *La Boheme – Freni, Pavarotti – G. Puccini – Opera Completa – Full Opera* [Video]. YouTube. https://youtu.be/H_1OtRt0_ho?si=3l2BDZCz0oU-lhRQ [in Italian].
- Rosina Almaguira. (2020, July 8). *La bohème full opera with English subtitles (Zeffirelli, 1965)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5U2N2c96Kuk> [in Italian].
- Zhang, Y. (2017). Opera tvorchist Dzh. Puchchini yak fenomen piznoromantychnoho rozuminnia te my "vichno zhinochnoho" [J. Puccini's opera works as a phenomenon of late romantic understanding of the theme "eternally feminine"]. *Music Art and Culture*, 25, 76–87. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2017-25-76-87> [in Ukrainian].

THE ROLE OF THE TENOR IN GIACOMO PUCCINI'S MUSICAL THEATRE (INTERPRETIVE MODELS OF THE RUDOLF IMAGE IN THE OPERA *la Boheme*)

Yaroslav Komarnitskyi

Assistant at the Department of Musical Art^a,

PhD Student of Creative Postgraduate Studies^b;

ORCID: 0000-0002-7978-8130; e-mail: Jzkoma@gmail.com

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

^b Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to identify the defining aspects of the artistic and figurative performance interpretation of the part of Rudolf in the opera *La Boheme* by G. Puccini – a lyrical hero embodied in the tenor timbre. **The research methodology** is based on the following methods: analytical (study of art and musicological literature on the subject); method of performance analysis (analysis of Rudolf's part in the context of identifying genre and style features, characteristic musical and expressive means, and place in the drama of the performance); comparative method (comparison of interpretations of the role of Rudolf performed by prominent singers to determine the common and distinctive features of the image "reading"), empirical method (covering the author's own experience of rehearsal and stage performance interpretation); method of generalisation (to substantiate the conclusions of the study). **The scientific novelty** of the publication lies in the proposed research angle: attention is focused on the image embodied in a certain vocal timbre, and an analysis of the panorama of performing interpretations of the tenor part, a landmark in the creative heritage of G. Puccini, is presented. **Conclusions.** G. Puccini managed to create a theatrical reality where the "individual" prevails over the "typical" and "characteristic". The composer carefully considered the principles of revealing the inner world of the hero, his interaction with other characters and the surrounding reality. A special place in Puccini's "musical theatre" is occupied by the role of the tenor, who realises the "lyrical principle" in the male character, which is important for the composer (young men in love, creative natures – people prone to emotional, spontaneous actions). An analysis of the interpretations of the composer's iconic role of Rudolf performed by outstanding singers reveals the value of a performer's interpretation based on a deep understanding of the author's style and proves the importance of the emergence of a syncretic singer-actor who deeply understands the drama of the performance and the place of his or her role in the overall concept of the opera.

Keywords: musical theatre of Giacomo Puccini; musical drama; tenor role; tenor arias; Rudolf's image; opera *La bohème*; performing interpretation

