

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Інтерпретація образу Маріо Каварадоссі в опері «Тоска» Джакомо Пуччіні
на сцені Львівського національного академічного театру
опери та балету ім. Соломії Крушельницької

Виконав Манчук Вадим
студент 2 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації академічний спів

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики
Черевко Катерина Петрівна

Рецензент
доктор мистецтва,
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування
Дашак Богдан Зенонович

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР ВЕРИСТСЬКОЇ ОПЕРИ В ТВОРЧОМУ ЖИТТІ	
ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ.....	7
1.1 Веризм та оперне мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ століття.....	7
1.2 Риси веризму в оперній творчості Джакомо Пуччіні.....	11
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ МАРІО КАВАРАДОССІ В ОПЕРІ «ТОСКА»	
ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ.....	17
2.1 Історія створення опери «Тоска» та особливості лібрето.....	17
2.2 Характеристика образу Каварадоссі в загальній структурі опери.....	23
РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МАРІО КАВАРАДОССІ У	
ПОСТАНОВКАХ ЛЬВІВСЬКОЇ ОПЕРИ.....	48
3.1 Опера «Тоска» на сцені Львівської національної опери в історичній перспективі.....	48
3.2 Образ Маріо Каварадоссі в інтерпретації співака Калуді Калудова.....	56
ВИСНОВКИ.....	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	72
ДОДАТКИ.....	77

ВСТУП

Джакомо Пуччіні (1858-1924) – видатний італійський оперний композитор, творчість якого формувалася під впливом течії веризму. Всі його дванадцять опер є високохудожніми мистецькими творами, що відзначаються творчою оригінальністю композиторського мислення, відмінною драматургією, стрімким розвитком подій, напруженим драматизмом, колоритною музичною мовою та різноманітним вокально-виразовим засобів. Митець звертається до сюжетів із повсякденного життя звичайних людей, часто ставить акценти на драми з гострим любовним конфліктом, заглиблюється у почуття та відчуття героїв. Разом з тим, він наповнює опери глибоким психологічним змістом і витонченою поезією. Його твори миттєво здобули популярність серед публіки і досі є невід’ємною частиною репертуару оперних театрів усього світу.

Однією із найвідоміших і найчастіше виконуваних опер в історії музики XX-XXI століття є «Тоска» Джакомо Пуччіні. Вона має захопливу історію від моменту виникнення самої ідеї щодо написання такого масштабного полотна. Два лібретисти Луїджі Ілліка та Джузеппе Джакоза разом із самим Дж. Пуччіні створили оригінальну драму за мотивами однойменної п’єси французького драматурга Віктор’єна Сарду. Це єдина опера митця, в основу якої лягли реальні історичні події.

Прем’єра опери відбулася 14 січня 1900 року у Римі, однак була прийнята без захвату та зазнала критики. Джакомо Пуччіні миттєво допрацював партитуру, удосконалив режисерські вказівки, і вже 17 березня того ж року відбувся першопоказ опери у театрі Ла Скала, в Мілані. «Тоска» зазнала шаленого успіху і з тих пір не сходить з театральних афіш.

Одним із центральних образів опери є художник, революціонер Маріо Каварадоссі. Разом із своєю коханою Флорією Тоскою вони мріяли про щасливе майбутнє, однак на їхньому шляху став тиран Скарпія. Величезну

роль у формуванні драматургії опери відіграють лейтмотиви. Джакомо Пуччіні зобразив Каварадоссі як палко закоханого чоловіка, проте його образ також наповнений героїзмом, прагненням до свободи, непокорю й протестом проти деспотизму. Вокальна партія Маріо Каварадоссі насичена різноманітними виконавськими складнощами. Музика плавно слідує за зміною сценічних образів, спів у стилі аріозо часто переходить у мелодекламацію, включаючи речитативи та діалоги, що потребує від вокаліста високого рівня концентрації, збереження цілісності образу та емоційної виразності.

Досить цікавою та мало дослідженою є історія постановок опери «Тоска» Джакомо Пуччіні на сцені Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, а також варіанти інтерпретації образу Маріо Каварадоссі. Залишаючись на сцені понад століття, опера тричі була «реставрована» та оновлена, а головну роль художника-революціонера виконали десятки визначних артистів.

Партія Маріо Каварадоссі складає основу тенорового репертуару та є надзвичайно популярною серед виконавців. Тож, детальне наукове дослідження інтерпретації образу героя на сцені Львівської опери зумовлює **актуальність** даної магістерської роботи.

Об'єкт дослідження – опера «Тоска» Джакомо Пуччіні.

Предмет дослідження – виконавська інтерпретація образу Маріо Каварадоссі у постановках Львівської опери.

Мета роботи полягає у виявленні характерних рис сценічного та виконавського втілення образу Маріо Каварадоссі у постановках опери «Тоска» Джакомо Пуччіні на сцені Львівської національної опери.

Завдання дослідження:

- розглянути засади та канони веризму як нової течії в музичному мистецтві;
- окреслити оперну творчість Джакомо Пуччіні;
- простежити історію написання опери «Тоска» Дж. Пуччіні;

- виявити особливості лібрето опери «Тоска» Дж. Пуччіні;
- проаналізувати характеристику персонажів опери «Тоска» Дж. Пуччіні з акцентом на образ Маріо Каварадоссі;
- простежити історію постановок на сцені Львівської національної опери;
- визначити особливості інтерпретації образу Маріо Каварадоссі у виконанні Калуді Калудова.

Наукова новизна. У роботі вперше:

- відтворено історію постановок опери на сцені Львівської опери;
- зосереджено увагу на персоналіях співаків, які виконували партію Каварадоссі у львівських постановках;
- детально проаналізовано інтерпретацію образу Каварадоссі тенором Калуді Калудовим у постановці 2010 року.

Методологічну базу роботи складає поєднання декількох наукових методів, а саме:

- історичного – при дотриманні хронологічної послідовності досліджуваних явищ;
- біографічного – для дослідження життєвого і творчого шляху Джакомо Пуччіні;
- джерелознавчого – при опрацюванні і осмисленні наявних теоретичних матеріалів;
- індуктивного – для відтворення цілісної картини з окремих фактів;
- аналітичного – застосованого в аналізі інтерпретації Маріо Каварадоссі;
- метод узагальнення та синтезу – для систематизації здобутих результатів.

Теоретичну базу дослідження склали наступні музикознавчі праці:

- роботи, що прослідковують історію та етапи розвитку веризму: Арріджі П. [1], А. Чемерис [3], Швартс А. [9], Лю Бінцян [30], Перейма О. [41], Помпеева А. [42].
- монографії, окремі статті та розвідки про життєвий і творчих шлях Джакомо Пуччіні: Будден Дж. [2], Корнер М. [3], Джулай Г. [16], Корчова О. [22-25], Кулик В. [26], Людигіна А. [29], Пономарьова О. [43], Тихобаєва А. [48], Чжан Івен [49], Юдін А. [50].
- окремі статті та праці: Ван Юй у співавторстві із Шевчук-Назар Л. [13], Гнидь Б. [14], Гребенюк Н. [15], Єрошенко О. [17], Жайворонок Н. [18], Жишкович М. [19], Іванова І. [20], Корнута А. [21], Ластовецька Л. [27], Лисенко І. [28], Мадішева Т. [31-32], Овчаренко Е. [33], Осадця Н. [34-35], Павлишин С. [36-38], Паламарчук О. [39-40], Рудницький В. [44], Рудницький А. [45], Сокол О. [46], Стахевич А. [47].

Практичне значення роботи. Основні положення та практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах для студентів вищих спеціальних музичних закладів в курсі «Історії вокального мистецтва» та «Історії музичної культури».

Матеріалом дослідження стала опера «Тоска» Джакомо Пуччіні: нотне видання, відеоматеріали постановки та друковані матеріали, що зберігаються у літературній частині Львівського національного театру опери і балету ім. Соломії Крушельницької.

Структура роботи. Дослідження складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 93 сторінки, обсяг основного тексту – 69 сторінок. Список використаних джерел включає 50 джерел.

РОЗДІЛ 1.

ЖАНР ВЕРИСТСЬКОЇ ОПЕРИ В ТВОРЧОМУ ЖИТТІ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ

1.1 Веризм та оперне мистецтво кінця XIX – початку XX століття

Жанр опери відіграє ключову роль в італійській музичній культурі впродовж віків. Це синтез музики, поезії, драми та сценічного мистецтва, що створює унікальний культурний феномен, який вплинув на розвиток багатьох інших музичних традицій у всій Європі. Цей жанр був невід’ємною частиною суспільного життя та безпосередньо вплинув на формування національної свідомості, адже через музику і слово часто виражалися патріотичні почуття та ідеї свободи. Італія протягом століть дарувала світові найкращі оперні шедеври, однак «золотою добою» жанру вважається XIX століття.

Вкінці XIX – на початку XX італійське оперне мистецтво заповонила течія веризму (*ital. il verismo, vero – істинний, правдивий*), що бере свої витoki від пізньоромантичних та імпресіоністичних тенденцій. Передумовою виникнення став жанр мелодрами, що активно розвивався протягом XIX століття у літературі. Це драматичний твір з гостро розвиненим сюжетом, де основним завданням є емоційно вплинути на читача. Ціль буде досягнута лише тоді, коли вдасться викликати почуття емпатії та сентиментальності до героїв.

Безпосередньо, ще одним фактором впливу на виникнення течії веризму є доба Рісорджименто (*ital. il Risorgimento – відродження*), що вкладається у хронологічні рамки від 1815 до 1861 року. Це час національно-визвольної боротьби Італії за незалежність, яка закінчилася успіхом і проголошенням Італійського королівства із столицею у Римі. Основними темами у всіх видах мистецтва стали героїка, патетика, епічність, монументальність, звеличення сили і подвигу тощо. Однак, після проголошення незалежності, національно-визвольні та героїко-епічні образи

стали не актуальними і змінилися на інтимно-ліричні. У суспільства появився інтерес до внутрішнього світу людини у повсякденному житті, її почуттів, емоцій, переживань [9].

Основоположником веризму вважається письменник і драматург Джованні Верга. У своїх творах він описував сицилійський побут та італійський визвольний рух, тобто, зображував буденне, правдиве життя робітників, селян, студентів, поетів, акторів, співаків, артистів тощо. Згодом, веризм поширився на всі види мистецтв, однак найяскравіше він проявився в жанрі опери, який, безумовно, залежав від літератури.

В музичному мистецтві підвищувався «градус» новаторських пошуків, тому найбільше здобутків, пов'язаних зі становленням веризму припадають на період 90-тих років XIX – 20-тих років XX століття. Саме у 1890 році відбулася прем'єра опери «Сільська честь» П'єтро Масканьї. А ще через два роки увагу публіки привернув шедевр Руджеро Леонкавалло «Паяци» [27].

Польська музикознавиця Агата Чемерис вважає, що тенденції веризму з'явилися в опері набагато раніше (від часів створення «Кармен» Ж. Бізе, «Травіати» Дж. Верді та «Гальки» С. Монюшка), а названі композитори є лише ініціаторами цього напрямку. Однак, на той час публіка ще не була готова сприймати настільки відвертий натуралізм на театральній сцені [4].

Окрім П'єтро Масканьї і Руджеро Леонкавалло, веристами також вважаються Умберто Джордано, Франческо Чілеа, Альфредо Каталані. Вершина веристської опери настає у творчості Джакомо Пуччіні.

Композитори-веристи брали за літературну основу твори своїх сучасників-письменників. Відповідно, змінюється тип персонажів – якщо раніше герої були історичними, біблійними, то у веристській опері в епіцентрі подій прості люди з їх внутрішнім світом, без романтизації та гіперболізації. Варто зазначити, що до середини XIX століття публіка не могла прийняти у високому мистецтві сцени з побутового життя: коли пристрась охоплювала всіх героїв – це сприймалося як щось нове, але в той же час банальне і незрозуміле. У зв'язку з процесом демократизації відбувся суспільний

перелом прийняття мистецтва з усіма його особливостями, який дозволяє інакше подивитися на реалії життя. Глядачі «подорослішали» і захоплююче споглядали за щоденними правдивими побутовими сценами, в яких відображалися маленькі люди на фоні великих почуттів.

Варто зазначити, що композитори брали активну участь у написанні лібрето, а то й самі ставали його творцями. Таким чином, веристські опери відразу заповнили увагу публіки [30].

Композиторам-веристам вдається поєднати наскрізний розвиток сюжету в операх Ріхарда Вагнера та широке *bel canto* Джузеппе Верді. Основними рисами веристської опери є:

1. Тенденція до камернізації. Цьому посприяв вплив літератури з жанрами, де переважають малі форми, тож опера будувалася на зразок опери-новели. А також:
 - дія розгортається протягом одного-двох днів;
 - обмежена кількість персонажів.
2. Відмова від героїко-романтичної традиції, повна відсутність національно-визвольної тематики. Замість неї – звернення до сюжетів, пов'язаних із темами кохання, ревнощів, стражданнями, «любовним трикутником». Акцент ставився на психологічних переживаннях героїв. Окрім того, прослідковується звернення до екзотичних сюжетів, зокрема східних.
3. Лаконічність сюжетів і стрімкий розвиток подій, швидке чергування коротких сцен, пов'язаних між собою спільною сюжетною лінією; натуралістичність у показі місця дії, побуту та костюмах.
4. Зменшуються етапи дії в розвитку драматичного сюжету (експозиція – основна частина – розв'язка). Значну роль відіграє експозиція, де показуються усі персонажі і під кінець настає кульмінація. Кульмінація переважно трагічна.

5. Основою, «фундаментом» драматургічного розвитку є яскрава театральність та блискуче відчуття специфіки оперного жанру. Характерною є динаміка розгортання сюжету:
 - наскрізний розвиток музичної тканини;
 - відсутній поділ на номери;
 - конфліктність, зіткнення між різними персонажами, різкий контраст між центральною подією та фоном.
6. Зв'язок музичної мови з народнопісенним італійським фольклором.
7. З'являється новий тип вокальної партії. Для італійських композиторів пріоритет вокального начала є аксіомою, проте веристи відмовляються від колоратурного сопрано та віртуозності, створюють новий інтонаційний тип вокальних партій, який поєднує кантиленність з мовно-речитативною інтонацією. Це створює нову особливу виразність.
8. Відмова від великих розгорнутих арій-сцен. Їхнє місце займає мініатюра (невелика вокальна форма) – пісня, романс, балада тощо. Акцент композитори-веристи ставлять на ансамблі та дуети, де власне і відбувається зіткнення емоцій та пристрастей.
9. З'являється нове поняття – «арія крику». Цей термін вводить П. Масканьї. Коли виконавці у високому регістрі співають про свої почуття на нюансі *f*, або ж *ff*– це виглядає як крик.
10. Наскрізний розвиток забезпечує оркестр, який в кульмінаціях підсилює емоційність, дублюючи вокальну партію.

Відповідно, провідні партії для виконавців-вокалістів значно ускладнилися та вимагали високої технічної підготовки та відмінної акторської майстерності. Професор кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії Джулай Г. вважає: «Акцентування особистої драми та її емоційного переживання у музичному театрі веризму обумовлює нерідко екзальтований чи навіть мелодраматичний характер подання музичного матеріалу опери, що призводило до зловживання високим

регістром, граничною динамікою та форсованим вокальним звуковидобуванням» [16, с. 11]. Однак, це ніяк не вплинуло на інтерес зі сторони виконавців до складних партій.

Попри всі виконавські труднощі, веристські опери – це високохудожні мистецькі явища, які на сьогоднішній день є затребуваними і часто виконуваними у оперних театрах всього світу. Цей жанр демонструє оригінальність композиторського замислу, осмислення сценографії, бездоганну драматургію, багату музичну мову, досконале оркестрування, вишукану вокальну палітру, переконливу акторську гру та інші важливі фактори.

1.2 Риси веризму в оперній творчості Джакомо Пуччіні

Джакомо Пуччіні (1858-1924) – італійський композитор, один із найвидатніших представників оперного реалізму, який практично довершив історію італійської опери. Спираючись на всі традиції італійського оперного мистецтва, митець зумів повною мірою проявити свій талант у цій сфері та передати досвід наступним поколінням. Його шедеври відразу полюбилися публіці і до сьогоднішніх днів доповнюють репертуар всіх оперних театрів світу. Джакомо Пуччіні є автором 12 опер, найвідомішими з яких є «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Батерфляй» і «Турандот». Ганна Джулай пише: «Центральний період творчості Дж. Пуччіні знаменував собою появу “класики” веристського музичного театру, втіленого в таких оперних шедеврах, як “Манон Леско”, “Богема”, “Тоска”, “Мадам Баттерфляй” [16, с. 14]. Варто зауважити, що перераховані чотири вистави написані у співпраці з лібретистками Л. Іллікою та Д. Джакозою.

Джакомо Пуччіні розпочав свою композиторську прем'єру з опери «Вілліси» (1882), створеної для конкурсу при Міланській консерваторії. Її прем'єра у театрі Даль Верме була настільки успішною, талантом молодого композитора зацікавився підприємець і видавець партитур Джуліо Рікорді,

який став в майбутньому надійним другом та колегою для Джакомо Пуччіні, а також популяризатором його творчості.

За його підтримки композитор написав оперу «Едгар» (1889), проте вона не мала успіху і викликала лише критику. Композитор досить тяжко переживав ці часи: смерть матері і фінансові потреби виснажували Джакомо Пуччіні, однак він не переставав писати.

Моральний і матеріальний стан митця значно покращився, коли він почав працювати над своєю третьою оперою – «Манон Леско», написаною за сюжетом однойменного французького роману Антуана Прево. Прем'єра пройшла з надзвичайним успіхом в Туринському Королівському театрі 2 лютого 1893 році. Разом з тим, цей твір став початком роботи композитора з лібретистами Луїджі Ілліки та Джузеппе Джакози. Постановка зробила Пуччіні знаменитим на всю Італію. Його запрошували на посаду викладача у Мілан та у Венецію, однак він відмовлявся від пропозицій, надавши перевагу новим оперним роботам та усамітненню із своєю дружиною [43].

«Манон Леско» стала першою оперою Дж. Пуччіні, в якій виразно проявилися веристські риси. Опера містить контраст між розкішшю та злиденністю, що відображає соціальну нерівність. В центрі сюжету – життя простих, обділених долею людей. Романтична історія кохання молодої дівчини Манон та студента кавалера де Гріє представлена крізь призму жорстокої дійсності, що в результаті приводить до фатального і трагічного кінця. Композитор вперше замінює розгорнуту концертну арію на лаконічне аріозо, відкидає вокальну віртуозність та синтезує кантилену з декламацією. Оркестр посилює напруження за рахунок дублювання вокальної партії. Окрім цього, в опері простежується емоційний реалізм, властивий веризму: персонажі висловлюють свої почуття без зайвого ідеалізму, а музична мова передає пристрасність і драматизм.

Рівно через три роки, 1 лютого 1896 року в тому ж самому театрі відбулася прем'єра опери «Богема», написаної за однойменним романом Анрі Мюрже, яка принесла Джакомо Пуччіні світову славу. Вистава мала 24 покази

і кожен з них збирав вщент заповнений зал глядачів. Найбільші театри світу, зокрема Лондона, Парижа, Буенос-Айреса, Берліна, Відня, Будапешта, Барселони ставили «Богему» з феноменальним та грандіозним успіхом.

Попри те, що сюжет опери має ліричний характер, вона все ж містить помітні риси веризму. Головними героями є французька богема – поет, художник, філософ і музикант. Незважаючи на злидні, холод та відсутність коштів, вони сповнені радості та ентузіазму. Дж. Пуччіні не ідеалізує ні їх, ні їхній побут: він впроваджує натуралістичні сцени холодної мансарди, Латинського кварталу, зображує їх страждання. Сюжет опери розгортається в короткий проміжок часу, вкінці головна героїня помирає від хвороби. Варто зауважити, що оперна дія наближена до драматичного спектаклю, композитор часто застосовує мовний речитатив, наближений до повсякденної мови. Переважають короткі аріозо-характеристики, в яких герої у високому регістрі «кричать» про свої почуття. В опері домінуючою є наскрізна драматургія, події змінюються швидко, а дії є короткими. Надзвичайно багатого є оркестровка, адже Джакомо Пуччіні вводить розширений склад симфонічного оркестру та поєднує різноманітні тембри, щоб вразити глядача.

14 січня 1900 року на сцені Римської опери світ побачила «Тоска», літературною основою якої став твір французького драматурга Віктор'єна Сарду. Це класичний зразок веризму, адже тут відсутня романтична ідеалізація, а романтичні почуття, ревності, страждання і смерть представлені у своїй найжорстокішій і найправдивішій формі. У сюжет опери лягла реальна історична подія 1800 року в Італії під час наполеонівських війн. Персонажами виступають прості люди із своїми пристрастями, страхами та слабкостями. Дія відбувається протягом двох днів, а сюжет сповнений політичних інтриг, тортур, зради і вбивства. Опера насичена детальними та в той же час короткочасними подіями, що тримають слухача у напрузі від початку до кінця. Дж. Пуччіні знову уникає традиційний оперних арій, вводить декламаційні діалоги, а оркестр не просто супроводжує спів, а є повноцінним учасником драми.

Пік кар'єри – найбільш інтенсивний «веристський» період творчості Джакомо Пуччіні завершує опера «Мадам Батерфляй». Композитор був натхненний п'єсою «Гейша» американського драматурга Девіда Беласко, постановку якої відвідав у Лондоні. Лібретисти Л. Ілліка та Дж. Джакоза перетворили оригінальну драму в лібрето на дві дії, постановка якої відбулася 17 лютого 1904 року на сцені театру Ла Скала в Мілані, однак цього разу вона була безуспішною. Після розгортання подій в «Богемі» і «Тосці», нова вистава здалася публіці нудною. Отримавши гору критики, Дж. Пуччіні зробив нову редакцію, де два акти розділив на три. Головну роль Чо-Чо Сан виконала Соломія Крушельницька. Постановка нової опери відбулася того ж року в травні в театрі у місті Брешия та цього разу завоювала повне визнання.

Першоджерелом останньої веристської опери Джакомо Пуччіні є журнальна стаття, заснована на реальних подіях. Головна героїня Чіо-Чіо-сан – наївна японська дівчинка, яка віддано кохає американського офіцера Пінкертона. Протягом років її емоційний стан поступового змінюється від юної закоханості до відчаю і трагізму. Розвиток подій поданий без ідеалізації – зрада, приниження, злидні та самогубство Мадам Баттерфляй представлені з максимальною правдивістю. Сюжет демонструє нерівність культур і соціальних становищ, критикує імперіалістичне ставлення Заходу до Сходу. На відміну від попередніх веристських опер Пуччіні, події тут розгортаються значно повільніше, однак вона наповнена психологічною характеристикою персонажів. Композитор симфонізує музичне полотно: сольні та ансамблеві сцени доповнюють масштабні оркестрові програші. Особливістю опери є показ японської культури як в драматургії, так і в музичній мові, що додає колориту та демонструє соціально-культурні відмінності [50].

Наступні опери Джакомо Пуччіні «Дівчина із Заходу» (1910), «Ластівка» (1917), «Триптих»: «Плащ», «Сестра Анджеліка», «Джанні Скіккі» (1918) та «Турандот» (1924) безперечно є шедеврами у своєму жанрі, однак вони не містять виразних і яскравих рис веризму.

Варто зазначити, що Джакомо Пуччіні вийшов за рамки веристської опери. Вплив цієї течії можна спостерігати у драматургії, музичній мові та структурі: переважає стрімкий розвиток подій, швидка зміна сюжету, нівелюється героїко-визвольна тематика, а також нема номерної структури та розгорнутих арій, головні герої – переважно прості люди. Однак, композитор наділив сюжети опер глибоким змістом, детально працював над характером кожного персонажу, в партитурі прописував все до дрібниць: від розстановки декорацій до емоційних станів героїв. Окрім того, Пуччіні розширив структуру веристської опери (за винятком «Віллів» і «Триптиху») та дотримувався три або чотириактної будови.

Митець не звертався до веристського першоджерела, натомість за літературну основу брав твори французьких (А. Карр, А. де Мюссе, А. Мюрге, А. Прево, В. Сарду) та американських (Д. Беласко) сучасників, а також італійського класика К. Гоцці. Події його опер розгортаються не в час життя Пуччіні, і не лише в Італії («Тоска» – 1800 рік, Рим; «Сестра Анджеліка» – Сієна, друга половина XVII століття; «Джанні Скікі» – 1299 рік, Флоренція), а і далеко поза її межами («Богема» і «Плащ» – початок XX століття, Париж; «Мадам Батерфляй» – кінець XIX століття, Нагасакі; «Дівчина із Заходу» – 1850-ті роки, Каліфорнія; «Турандот» – Китай в казкові часи).

Композитор зберіг принцип веризму, який спрямований на розчулення глядачів, тому у більшості опер фінал є трагічним. Переважає любовна тематика на тлі ревностей, хвороб, соціальних колізій; на перший план виходить тема «втрачених жіночих ілюзій» [3].

Джакомо Пуччіні вважав: «Основа опери – це тема та її драматична обробка» [3, с. 266]. Для композитора надважливою була робота над лібрето, якому він присвячував більше часу, ніж написанню музики. Сюжет для нього був головним засобом затримки уваги глядача, який повинен був стежити за розгортанням подій на сцені без розуміння співаного тексту. Він працював разом із лібретистами, даючи їм чіткі вказівки і настанови. Пуччіні прагнув

створити цілісний витвір мистецтва, у якому поєднання вільного вокального апарату, акторської гри, чіткості промови слів, виразу обличчя, жестів, рухів, костюмів, декорацій та освітлення створюють максимальний драматичний ефект. Окрім того, він був «одержимий» точністю моменту підняття і опущення завіси, адже невчасний такий рух означав для нього провал опери. Режисура Пуччіні, над якою він працював дуже детально, є набагато складнішою, ніж у Дж. Верді чи навіть Р. Вагнера та вимагає від співаків максимальної гнучкості та найдосконалішої акторської майстерності.

У вокальних партіях композитор продовжив традиції італійського *bel canto*, наситив мелодії національним темпераментом. Основна дія розкривається у мовних речитативах, наближених до повсякденної мови.

Щодо музичної мови, як і всі наступники Ріхарда Вагнера, Пуччіні використовує суцільну оркестрову фактуру та систему лейтмотивів для цілісності музичного полотна та безперервності його розвитку. Композитор стверджував: «Опера має бути мелодичною» [26], тож значну роль відіграє гармонія, а саме: рух паралельними інтервалами, співзвуччя нетерцієвої структури, послідовності еліпсисів септакордів і нонакордів, цілотнові та хроматичні пасажі тощо. Окрім того, велику роль відіграє симфонічний оркестр, який слугує не лише супроводом, а й підсиленням емоційного стану героїв. У кульмінаційних моментах оркестр дублює партію соліста, що справляє глибокий ефект на слухача.

РОЗДІЛ 2.

ОБРАЗ МАРІО КАВАРАДОССІ В ОПЕРІ «ТОСКА» ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ

2.1 Історія створення опери «Тоска» та особливості лібрето

«Тоска» – п'ята опера Джакомо Пуччіні, яка слідувала після «Богеми» мала надзвичайний успіх не відразу. Ідея для створення нового шедедру прийшла композиторові під час перегляду однойменної п'єси Віктор'єна Сарду 1887 року у Мілані. Захопливий сюжет надзвичайно вразив композитора, тож він доручив своєму видавцеві Джуліо Рікорді провести переговори і отримати дозвіл автора на написання за його твором оперу. Однак, це вдалося не відразу, адже В. Сарду почали звинувачувати в плагіаті.

Першочергово, драматург створив «Тоску» для французької актриси Сари Бернар, яка мала грати головну роль. Для неї паралельно писав п'єсу «Сент-Обен» Ернест Доде. В його творі головна героїня теж була співачкою, а дія відбувалася напередодні битви Наполеона під Маренго. Доде заявив, що актриса віддала його сюжет В. Сарду та полишив роботу над п'єсою.

Друге звинувачення надійшло від американського драматурга Моріса Беррімора, який стверджував, що мотиви угоди Скарпія з Тоскою, його підступна зрада та фатальний кінець вкрадені з його п'єси «Наджеска».

Однак, В. Сарду гідно спростував усі звинувачення. Він пояснив це тим, що вивчав історію і натрапив на події релігійних воєн у Франції. Власне, драматурга зацікавила тема народної балади. У сюжеті йдеться про католика, який пообіцяв селянці-протестантці допомогти врятувати її чоловіка від страти, якщо вона віддасть йому свою честь і гідність. Дівчина погодилася, проте на ранок побачила свого чоловіка підвішеного на шибениці. Подібні випадки часто траплялися в багатьох країнах під час війни та революції, тож цілком ймовірно, що ця історія була реальною.

Правдивим елементом у п'єсі Сарду є вторгнення Наполеона в Італію у 1800 році та його перемога над австрійцями під Маренго 17 червня. Проте, ця подія виступає не лише фоном для розвитку сюжетної лінії, а й каталізатором фатальної розв'язки. Через політичні конфлікти між республіканцями та роялістами відбувається переслідування колишнього консула Римської республіки, що виступає ключовим моментом у драматургії.

Врешті, коли всі обвинувачення із В. Сарду були скинуті, права на використання сюжету перейшли до Джакомо Пуччіні у 1889 році. Варто зауважити і той факт, що п'єса також зацікавила і інших композиторів, зокрема Джузеппе Верді та Альберто Франкетті, однак Джуліо Рікорді добре попрацював, щоб літературне першоджерело не дісталось їм.

Однак, у 1891 році Луїджі Ілліка порадив Дж. Пуччіні відмовитися від ідеї написання нової опери, бо вважав сюжет оригінальної п'єси «не достатньо гнучким» під музику. Віктор'єна Сарду занепокоїла така новина: він висловив своє обурення з приводу того, що довірив свій найуспішніший твір новому композитору, чия музика йому ніколи не подобалася. Пуччіні це образило і він відмовився від угоди співпраці. Рікорді передав права п'єси для Альберто Франкетті. Ілліка створив йому нове лібрето, однак композиторові воно не сподобалося. Він не бачив у майбутній опері драматичного розвитку і не відчував музику, тому відмовився від угоди у травні 1895 року. У серпні того ж року Джакомо Пуччіні підписав контракт про відновлення роботи над «Тоскою» [12].

Саме в цей час, композитор робив перерву у написанні «Богемі». Під новим кутом погляду на літературне першоджерело, лібретисти Л. Ілліка та Дж. Джакоза разом з Пуччіні внесли певні зміни у сюжет майбутньої опери: були прибрані другорядні герої та другорядні події, все відбувається протягом однієї доби. Інакшими рисами були наділені і головні персонажі: Каварадоссі, який початково не мав визначених релігійних і політичних поглядів із зрілого чоловіка перетворюється в імпульсивного юнака, який мріє про визволення Італії, однак сам вихований на ідеях революційної

Франції; а досить флегматична і боязка Флорія Тоска, яка вважала свою любов до художника гріхом, постає примхливою, нетерплячою, ревнивою та вельми релігійною співачкою, яка разом з тим є відданою патріоткою своєї країни [3].

Варто зазначити, що перша версія лібрето була готова вже 1896 року¹. Над ним працював лише Луїджі Ілліка. Драматург запропонував дещо змінену третю дію: на початку присутній досить довгий опис римської зорі, а остання арія Каварадоссі «*E lucevan le stele*» мала зовсім інший фінал. Окрім того, у заключній сцені Тоска не чинить самогубство, а божеволіє – вона тримає голову застреленого художника на колінах. Їй здається, що вони обоє на гондолі і вона просить гондольєра зберігати тишу. В. Сарду відмовився від такого фіналу, наполягаючи на тому, що кінець має бути лаконічніший і Тоска повинна викинутися з даху. Пуччіні погодився із письменником. До створення лібрето доєднався Дж. Джакоза і остаточна його версія була створена 1898 року [3].

Сюжет «Тоски» як п'єси, так і опери наближений до принципів епохи Рісорджименто, коли на перший план виходила історична тематика. Це єдина опера Пуччіні, в основу якої лягли реалістичні історичні події. Дія відбувається протягом 17-18 червня 1800 року в Римі – в період гострої політичної боротьби. Наполеонівські війська загарбали територію Італії. Револьюційні ідеї глибоко проникали у свідомість італійців, які прагнули визволення та об'єднання країни. Сюжет нагадував народу улюблені героїко-патріотичні сюжети попередників. Щоб максимально природно передати характер тих часів, Джакомо Пуччіні навідався до Риму, де оглядав церкву Сант-Андреа делла Валле, древній замок Сант-Анджело, палац Фарнезе, збирав точні дані про дзвони собору св. Петра у Ватикані.

Варто згадати, що історія створення «Тоски» пов'язана із знаменитою румунською співачкою середнього віку Хариклеєю Даркле, яка мала

¹ Лібрето Луїджі Ілліки 1896 року було втрачено, однак 2000 року його відновили.

виконувати головну роль на прем'єрі. Коли вона ознайомилася із партитурою, то була в захваті від розкриття образу своєї героїні. Однак, вона порекомендувала Дж. Пуччіні дописати в II дії арію, із якої глядачам стало би зрозуміло про силу кохання і жертви Флорії Тоски, яка готова знехтувати своїм моральним принципам і віддатися тирану заради звільнення свого коханого. Так з'явилася арія «*Vissi d'arte...*» – кульмінаційний епізод у розкритті вокальної партії героїні, наповнена пристрасстю, коханням і стражданням [5].

Головними дійовими особами в опері «Тоска» Дж. Пуччіні є:

- Флорія Тоска, знаменита італійська співачка (сопрано);
- Маріо Каварадоссі, художник (тенор);
- Барон Скарпія, шеф поліції в Римі (баритон);
- Чезаре Анджелотті, колишній консул Римської республіки (бас).

Другорядні особи, які з'являється в опері епізодично:

- Ризничий (баритон);
- Сполетта, поліцейський агент Скарпії (тенор);
- Шарроне, другий агент (бас);
- Тюремник (бас);
- Пастушок (меццо-сопрано).

Опера складається із трьох дій. Композитор не зраджує принципам веризму і зменшує етапи дії в розвитку драматичного сюжету. Власне, експозиція являє собою факт втечі Анджелотті із тюрми. Він ховається у римській церкві Сант-Андреа делла Валле, в капелі Аттаванті. Ключ від сховку залишила його сестра, маркіза Аттаванті під статуєю Мадонни. До церкви входить ризничий та приносить їжу для художника Маріо Каварадоссі, який працює над образом Марії Магдалини. Хлопець співає арію «*Recondita armonia*», де порівняю вигляд своєї коханої Флорії Тоски із рисами святої. Із свого сховку виходить Анджелотті і зустрічається із Каварадоссі – своїм давнім другом. Їхню розмову перериває прихід Флорії Тоски. Ревнивій співачці здається, що художник зобразив на портреті її суперницю. Маріо

розвіює її підозри і обіцяє зустрітися ввечері в його віллі. Як Тоска пішла, Каварадоссі з Анджелотті теж покидають церкву. Художник ховає консула у себе вдома.

Ввечері у церкві відбувається урочисте богослужіння з нагоди поразки Наполеона на півночі Італії. Шеф поліції Скарпія, який божевільно закоханий у Тоску, знайшов віяло з гербом Аттаванті – доказ того, що в храмі ховався утікач. Саме це і стало причиною ревнощів Тоски, які розбудив у співачці Скарпія. Жінка відправляється до вілли Каварадоссі, щоб зненацька застати його із коханкою. Таким чином, шеф поліції викриває сховок Анджелотті.

Під час богослужіння до церкви приходять багато людей і всі разом виконують «Te Deum». Однак, Скарпія захоплений іншим – він має підступний план як позбутися свого суперника.

Основна частина дії розгортається в другій дії. З палацу Фарнезе Скарпія посилає записку для Тоски. Сполетта повідомляє своєму шефу, що обшукав будинок Каварадоссі, але не знайшов там втікача Анджелотті. Каварадоссі заарештували і привели на допит, проте він нічого не сказав. З'являється Тоска, і художник попереджає її, щоб вона мовчала і не розповідала про те, що бачила у нього вдома. Скарпія відправляє Маріо в камеру тортур.

Шеф поліції допитує Тоску, але коли вона чує крики катованого Каварадоссі – видає сховок Анджелотті. Художник розуміє, що Флорія його зрадила. В цей час приходять звістка про перемогу Наполеона під Маренго, від чого Маріо радіє. Скарпія віддає наказ стратити його.

Флорія Тоска погоджується принести себе в жертву заради порятунку коханого. Скарпія обіцяє їй, що в Каварадоссі будуть стріляти холостими патронами. Після «несправжньої» страти закохані зможуть таємно покинути Рим за спеціальними перепустками. Скарпія готовий прийняти обіцяну жертву від Тоски, однак вона завдає йому удару кинджалом. Переконавшись в смерті негідника, співачка забирає перепустку і втікає.

Розв'язка драматургії сюжету настає в третій дії. Каварадоссі знаходиться у в'язниці замку Сант-Анджело. Він пише останній лист своїй коханій – звучить знаменита арія «*E lucevan le stele*». Несподівано з'являється Тоска і повідомляє Маріо, що страта буде несправжньою. Закохані мріють про спільне щасливе майбутнє.

З'являються солдати і виводять Маріо Каварадоссі на страту. Художник, впевнений у словах Тоски, спокійно стає перед ними. Однак після пострілів співачка зрозуміла, що Скарпія обдунив її: патрони були справжніми і Каварадоссі мертвий. В цей час солдати знайшли мертвого шефа поліції і намагаються затримати Флорію Тоску. Осліплена горем жінка кидається з даху замку вниз.

Отже, основною темою «Тоски» як літературної п'єси, так і опери є зображення боротьби проти деспотизму і тиранії. Не відходячи далеко від принципів драматургії веризму, Пуччіні зображує в центрі сюжету «любовний трикутник» – пристрасті між головними персонажами: Тоскою, Каварадоссі і Скарпія. Але якщо співачка і художник взаємно закохані та уособлюються добро, то шеф поліції випробовує нерозділене кохання і представляє протилежний образ зла. Вся трагедія впливає з ненормальних ревностів Тоски. Без цієї фундаментальної риси в її характері, Скарпія не зміг би застосувати свої диявольські хитрощі. Зіткнення цих трьох образів визначає в драматургії головний гострий конфлікт, який щоразу все більше посилюється і врешті призводить до фатальної розв'язки – смерті всіх трьох персонажів [11].

Прем'єра опери відбулася 14 січня 1900 року в театрі Костанці. Джуліо Рікорді посприяв тому, щоб перший показ відбувся саме в Римі – місті, де розгортаються події сюжету. Диригував виставою Леопольдо Муньоне. Режисером був Ніно Віньюцці, а сценографом – Адольфо Гогенштайн. Головні ролі виконали Харіклея Даркле (Флорія Тоска), Еміліо де Марчі (Маріо Каварадоссі), Еудженіо Джиральдоні (Скарпія). На прем'єрі були присутні королева Маргарита, прем'єр-міністр Італії Луїджі Пеллу, міністр

культури Баччеллі, а також «місцева богема» у складі А. Франчетті, П. Масканьї, Ф. Чілеа та І. Піццеті. Виступ був успішним, але не настільки, як очікував Джакомо Пуччіні. Преса засудила лібрето і неоригінальність мелодій, які публіка вже чула в попередніх виставах композитора. Особливої критики зазнала сцена тортур Маріо Каварадоссі.

Вдруге, опера «Тоска» була поставлена у Мілані, в театрі Ла Скала 17 березня 1900 року. Диригував виставою Артуро Тосканіні. Харіклея Даркле та Еудженіо Джиральдоні повторили свої ролі, а партію Маріо Каварадоссі виконав Джузеппе Боргатті. Цього ж року в ролі художника дебютував молодий Енріко Карузо. Опера отримала блискучий тріумф, після чого Пуччіні підписав контракт на постановку «Тоски» у Нью-Йорку, а також в інших містах Європи, Австралії та на Далекому Сході. До початку Першої світової війни опера виконувалася більше ніж у 50 містах світу.

На сьогоднішній день опера «Тоска» Джакомо Пуччіні є однією з найбільш виконуваних опер композитора та входить у репертуар майже всіх оперних театрів світу.

2.2 Характеристика образу Каварадоссі в загальній структурі опери

Образ Маріо Каварадоссі – центральний в опері «Тоска» Джакомо Пуччіні. Характеристика героя розкривається як і у сольних номерах, так і в ансамблевих. Композитор зобразив Каварадоссі як палко закоханого чоловіка, однак в його характері відверто проявляється героїчність, любов до свободи, протест проти тиранії та непокора попри катування і страждання. Однак, спочатку слухач знайомиться із іншими персонажами. Протягом першої дії на сцені не перебуває одночасно більше двох головних персонажів (із чотирьох). Їхні образи представлені один за одним, щоб привернути увагу глядача. Саме I дія є найбагатшою на характеристики та лейтмотиви.

Варто зауважити, що роль хору в опері не значна. Він з'являється в першій дії в образі прихожан. Хор виконує роль побожного народу, який радіє

перемозі над Наполеоном. В другій дії хор звучить за кулісами та виконує святковий гімн.

Перша дія. Відкриває оперу коротка тема, що є лейтмотивом образу барона Скарпії і вона, як тінь, з'являється разом із шефом поліції. Тема написана у акордовій фактурі, в помірному темпі *Andante molto sostenuto* на нюансі *fff*, звучить у партії струнних, дерев'яних та мідних духових інструментів. З точки зору гармонії, композитор використовує тонічні тризвуки *B-dur*, *As-dur* та *E-dur*, що утворюють тритонове співвідношення. Всі елементи музичної мови створюють грізний, суворий та навіть страхітливий характер, що повністю відповідає характеристиці образу тирана – жорстокого і підступного персонажа Скарпії. Варто зазначити, що вперше лейтмотив виконується при закритій завісі без жодного натяку на появу героя.

Після невеликої паузи з'являється нова тема, що характеризує наступного героя – Чезаре Анджелотті. Загалом, його образ в опері не є розгорнутим. Тема виконується дерев'яними духовими інструментами, будується на синкопованому метро-ритмі та низхідних хроматичних акордах у нервовому, переляканому характері. Динаміка поступово стишується, а акорди перетворюються у ряд паралельних квінт та кварт, що зображує сполоханого утікача. Його вокальна партія лаконічна, будується на коротких речитативних фразах розмовного типу.

Третя тема з'являється знову калейдоскопічно і зображує Ризничого. Мелодична лінія розвивається у партії дерев'яних духових інструментів, розмір 6/8, темп *Alegretto grazioso* та виконується штрихом стакато, що створює дещо забавний, танцювальний характер. Таке змалювання образу не відповідає посаді служителя церкви, а навпаки, наділяє його карикатурністю. Загалом, вокальна партія Ризничого, як і його образ – також не розгорнуті; переважає речитативний тип мелодії, скерцозний характер забезпечує акомпанемент. Однак, коли він читає молитви, карикатурність замінюється серйозністю, строгістю та стриманістю: вокальна партія «співається» на одній ноті, у оркестрі звучать дзвони, а фактура стає прозорою.

Із появою художника Маріо Каварадоссі музика набуває чуттєвого та глибоко емоційного характеру. Основну мелодичну лінію ведуть струнні інструменти на легато, зменшена гармонія та тремоло віолончелей і контрабасів додають трепетності і хвилювання. Оркестр розкриває романтичну сутність художника та його думки. Він вступає в діалог із Ризничим. Його вокальна партія будується на коротких фразах, проте вони наповнені теплотою і ніжністю, хоч мова йдеться про прихожанку, яка стала музою художника для написання образу Магдалини.



Рис. 1. Лейтмотив Маріо Кавардоссі

Арія Маріо Каварадоссі «*Recondita armonia*» (Прихована гармонія) є першою його сольною характеристикою. Варто зауважити, що це не повністю сольний номер, оскільки ліричні роздуми художника перериваються речитативним «бурчанням» Ризничого, про те, що Маріо, буцімто, висміює і зневажає святості.

Загалом, арія вкладена у куплетну форму з рисами тричастинності та вступом, який несе не лише зображальну функцію, а і формотворчу; основна тональність *F-dur*.

Вступ *Andante lento* написаний у формі періоду, що складається з двох неквадратних речень повторної побудови; розмір 3/4. Він має спокійний і замріяний характер. Невеликий висхідний хроматичний хід у партії струнних

інструментів на фоні домінантового органного пункту вносить у звучання гостроту, однак септакорд II ступеню пом'якшує її. Основна тема з'являється у партії дерев'яних духових інструментів у високому регістрі, а саме у флейт та кларнетів. Це ходи паралельними квартами на *легато* (подекуди зустрічаються квінти та додаються форшлагги), що відображають рухи художника, коли він проводить пензлем по полотну. Поява контрастного штриха *стакато* та відхилення у тональність *d-moll* ніби повертає героя із мрій у реальність, тож він починає «озвучувати» свої думки.

Перший куплет (A) будується на новому інтонаційно контрастному матеріалі, однак характер залишається таким же спокійним, задумливим і розміреним; змінюється метр – 6/8. Маріо Каварадоссі з ніжністю згадує про свою кохану Флорію Тоску: «Гармонія таємна краси неземної – чорнява Флорія, гаряче кохання моє». Куплет вкладений у форму тонально замкненого періоду.

Вокальна партія спочатку будується на примітивній мелодії з опорою на тонічний органний пункт та охоплює діапазон терції. Віолончелі тримають домінантовий органний пункт, а основна мелодична лінія, в основі якої гамоподібний висхідний рух, проводиться в партії скрипок. Зрештою, вона переходить у вокальну партію та будується на широких стрибках в інтервал квінти та сексти, що символізує захоплення художника своєю коханою. Ряд тризвуків, септакордів та нонакордів створює ефект м'якості та ніжності: $T5\backslash 3 - D9 - VII4\backslash 3 - VI4\backslash 3 - S6 - II - D$. На заключне кадансування припадає речитативна фраза Ризничого, яка виконуються на звуці «f».





Рис. 2. Арія Каварадоссі «Recondita armonia»

Другий куплет (В) є контрастним до першого, будується на новому тематичному матеріалі. Він написаний у формі восьмитактового періоду, що складається з двох речень. Починається відразу із модуляції у тональність *C-dur*. Перше речення модулює – приводить до *F-dur*, а в другому повертається *C-dur*.

Каварадоссі порівнює Тоску із прихожанкою, яка стала музою для написання образу Магдалини: «Ти – краса незнайома, краса золотоволоса! Ти маєш очі голубі, мов небо, а Тоска – очі чорні». В акомпанементі змінюється фактура: вступає арфа, її партія будується на арпеджіюваних ходах, у скрипок тремоло, що додають душевності і внутрішнього поривання. У вокальній партії художника, яка дублюється у кларнета і віолончелі, поступеневий рух змінюється стрибками на інтервали кварта та терції. Окрім того додаються форшлаги, що нагадують пришвидшений стукіт серця.

Третій куплет будується на тематичному повторенні матеріалу вступу, а саме його другого речення *a2*. Повертається той самий тональний план, початковий темп, фактура, розмір $3/4$. Вокальна партія Каварадоссі набуває речитативного характеру та будується на двох звуках: «*b-a*». Він на хвилинку відходить він роздумів про Тоску: «Мистецтво у своїй таїні красу різноманітну поєднує». Цією фразою він узагальнює суть мистецтва загалом, тому композитор повернув матеріал вступу: ходи паралельними квартами

символізують «приглушення» надмірної емоційності, а речитативний характер вокальної партії наділяє стан героя стриманістю та поміркованістю.

У четвертому, заключному куплеті, Маріо Каварадоссі знову мріє про свою кохану: «Її образ – єдиний у моїх думках. Моє єдина мрія – це ти. Тоско, це ти!». Відтак, повертається тематичний матеріал першого куплету А. Фактура в оркестрі стає насиченішою, задіяні всі інструменти. Вокальну партію дублюють скрипки, що додають ніжності та витонченості, а в момент кульмінації вступають ще й дерев'яні духові інструменти. І оркестр, і герой виходять на нюанс *f*. Окрім того, у соліста високий регістр. Всі ці елементи є ознаками веризму: герой «кричить» про свої почуття.

Вступ	Куплет А	Куплет В	Вступ+ Куплет С	Куплет А1
<i>a+a1</i>	<i>b</i>	<i>c+c1</i>	<i>a1</i>	<i>b1</i>
F-dur, d-moll, F-dur	F-dur	C-dur, F-dur, C- dur	F-dur, d-moll, F-dur	F-dur
7+6	9	4+4	5	9

Таблиця 1. Схеми арії Каварадоссі «*Recondita armonia*»

Коли Ризничий іде, із свого сховку виходить Анджелотті. Разом із ним з'являється його синкопована тема у переляканому характері. В сцені із утікачем Маріо Каварадоссі проявляє себе чуйним і співчутливим героєм, його ліричність і замріяність вмиль розвіюється. Попри всі небезпеки, він готовий допомогти колишньому консулу та віддає йому їжу. Музика в оркестрі набирає насторожливого та напруженого характеру за рахунок хроматизмів, тремоло та гострих штрихів. Фрази обох героїв короткі та лаконічні, вони говорять по суті.

Здалеку чути Тоску, вона гукає Маріо. Він ховає Анджелотті, їхні фрази переходять на шепіт. З'являється Флорія і її прихід супроводжують флейти і гобої на легато у високому регістрі на фоні піццикато струнних інструментів (за другим разом це виконуватимуть дерев'яні духові інструменти на

стакато), в основі якого ходи по тризвуках *As-dur*. Ця тема є лейтмотивом героїні. На перший погляд, характер музики життєрадісний, граційний і виважений, однак зіставлення контрастних штрихів символізує два почуття жінки: кохання та ревнощів. Свою «розмову» Тоска починає відразу із претензій і підозр, оскільки вона чула шепіт і тихі кроки. Її фрази мають висхідний напрямок, що передбачає питальну інтонацію. Поява низхідних хроматизмів зображує недовіру і сумніви до коханого – це лейтмотив ревнощів. Однак, Маріо зберігає спокій та відповідає їй сухо і лаконічно. Ця сцена відкриває ще одну сторону характеру художника: він надійний товариш і попри можливу сварку із своєю коханою, не здасть утікача.

Каварадоссі зізнається Флорії в коханні і її це заспокоює. Вона повідомляє, що сьогодні після концерту чекатиме Маріо в будинку. Художник задумливо перепитав: «Сьогодні?» і в цей момент з'являється лейтмотив Анджелотті, що нагадує слухачам про обіцяну допомогу утікачу. Помітивши занепокоєння і холод свого коханого, у Тоски знов пробуджується недовіра, що супроводжується рядом хроматичних низхідних тритонів у партії духових дерев'яних інструментів.

У своїй першій сольній арії Тоска мріє про вечір із Каварадоссі у їхньому будиночку. Характер героїні знову змінюється: вона постає кокетливою, грайливою жінкою.

Каварадоссі обіцяє зустрітися ввечері з Тоскою, але зараз просить його покинути, адже він мусить працювати. В цей час в оркестрі звучить лейтмотив Анджелотті у проникливому та благальному характері. Художник розуміє, що його товариш потребує допомоги, але і не може вигнати свою кохану.

Тоска збирається йти, але раптом кидає погляд на образ Магдалини, і упізнає в ній Аттаванті. В неї знову з'являються ревнощі, вокальна партія будується на стрибках у високому регістрі, фрази короткі та перериваються паузами, що нагадує крик. В оркестрі звучить калейдоскоп лейтмотивів: ревнощів Тоски, Анджелотті та тема з першого куплету арії Тоски з

альтерацією, в основі якої утворюється інтервал зменшеної секунди, що нагадує насмішку, гротеск. Художник виправдовується, що побачив графиню Аттаванті випадково. Його фрази мають спокійний, врівноважений і впевнений характер. Тоска просить намалювати Магдалині чорні очі, як в неї.

В *дуєті* Маріо і Флорія зізнаються один одному в коханні. Темп повільний, широка кантилена. В їхніх вокальних партіях переважає поступеневий рух, що змінюється широкими стрибками в ліричному, мрійливому характері. Оркестровий супровід має насичену фактуру, арпеджіато у арфи додає спокою; обидві партії дублюються в групі струнних інструментів – це лейтмотив кохання Тоски і Маріо. В момент кульмінації і оркестр, і солісти звучать в унісон, що робить звучання багатшим і потужнішим, а також підсилюється емоційний ефект. Тоска і Каварадоссі постають люблячою і вірною парою. Зрештою, співачка йде.

Рис. 3. Дует Тоски і Кавардоссі. Партія Каварадоссі, де проводиться лейтмотив їхнього кохання

В цей час з'являється Анджелотті. У *сцені-діалозі* із Каварадоссі утікач повідомляє про свої плани на майбутнє: або втікати з країни, або залишитися таємно в Римі. Його вокальна партія так само будується на коротких речитативних фразах, однак вони вже мають впевнений і наполегливий характер. Анджелотті зізнався, що його сестра Аттаванті сховала плаття, капелюх і віяло для нього, щоб вийти із храму не поміченим. Обидві вокальні партії демонструють речитативність, наближену до повсякденної мови.

CAV. Scarpia?! Bi-got-to

A. Scarpia scelle - ra - to!

46

sa_tiro che affi_na col.le devo_te pratiche la fo_ia li_berti_na

Рис. 4. Сцена-діалог Кавардоссі й Анджелотті

Художник ціною власного життя обіцяє захистити колишнього консула і повідомляє йому дорогу до своєї вілли, щоб той сховався у колодязі. В партії оркестру з'являється основна тема з арії Каварадоссі «*Recondita armonia*», що органічно обрамляється лейтмотивом Анджелотті у спокійному та мирному характері. Це свідчить про позитивне вирішення ситуації: Маріо зустрінеється із Тоскою і допоможе колишньому консулу. Анджелотті прощається з

художником і хоче покинути храм, як раптом чується гарматний постріл: у в'язниці дізналися про втечу і Скарпія випускає своїх помічників на пошуки. Консул із Каварадоссі поспіхом залишають храм. Динаміка поступово посилюється і досягає *ff*, аж раптом звучить лейтмотив Ризничого – він з'являється на сцені разом із півчими.

Хор хлопчиків має святковий і веселий характер, оскільки ввечері відбудеться факельний похід і бал в честь перемоги над Бонапартом. Запал радості намагається вгамувати Ризничий, однак він теж не може приховати свого піднесення. Супроводжують хор високі дерев'яні духові інструменти, зокрема флейта піколо та гобой, які своїм регістром і тембром демонструють щиру дитячу радість.

Раптом в храм вривається Скарпія із своїми помічниками. Прихід озвучується його лейтмотивом у грізному та злостивому характері. Скарпія вступає у діалог з Ризничим: він допитує його та повідомляє, що Анджелотті втік із в'язниці і переховувався у храмі. Музика в супроводі має стриманий, але в той же час агресивний характер, тремоло у низьких струнних додає тривожності; фанфари у труб та валторн на нюансі *f* зображають невинуватий героїзм.

Скарпія знаходить віяло із гербом Аттаванті, який Анджелотті залишив в каплиці. Барон розмірковує, що дарма пустили гарматний вистріл, оскільки вони цим попередили втікача. В цей час в партії оркестру звучить ряд збільшених акордів у валторн, тромбонів, віолончелей та контрабасів на нюансі *pp*, що символізує підступність та безчесність. Раптом Скарпія повертається до портрету – в цей час знову звучить тема з арії Каварадоссі «*Recondita armonia*» у розміреному, мрійливому характері, яка раптово обривається хроматичним ходом. Скарпія запитав, чия це робота, а Ризничий відповів: «Художника Каварадоссі». В оркестрі звучить лейтмотив Маріо в швидкому темпі та в іншій фактурі, з додаванням тріолей, що означає тривожність. Діалог продовжує розмова про корзину, яку також знайшли в

капелі. Каварадоссі не мав від неї ключа, тож він не міг там поїсти. Скарія здогадується, що Маріо допоміг Анджелотті та переховує його в себе.

Разом з тим, шеф поліції сам осліплений красою Флорії та мріє заволодіти нею. Тож він вирішує позбутися свого суперника: за допомогою віяла Аттаванті він визве в неї ревності і підозри у зраді. В оркестрі звучить лейтмотив кохання, який на фоні подій сприймається як згадка про минуле. З'являється і сама Флорія, вона кличе Каварадоссі.

Однак замість нього її зустрічає Скарпія і повідомляє, що художник втік із своєю коханкою. Тоска спочатку йому не вірить. Її хвилюючий стан передається за рахунок тремоло у струнних інструментів. На фоні розгортання пристрастей звучать дзвони, які закликають людей на святкове богослужіння. Попри це, розмова між Тоскою і Скарпією продовжується. Він показує віяло і каже, що знайшов його на мольберті. Співачка згадує події, які були нещодавно. Всі підозри виправдані: до її приходу Каварадоссі був у храмі із коханкою Аттаванті. В оркестрі звучить лейтмотив ревності, що супроводжується низкою низхідних хроматичних акордів. Шеф поліції нав'язує їй зраду Каварадоссі та підлещує, що таких побожних жінок як вона зараз нема. Тоска вирішує поїхати до вілли і застати коханців несподівано. В оркестрі уривками проводиться лейтмотив Анджелотті у нервовому характері, щоб нагадати слухачам, що Маріо не зраджує своїй коханій, а допомагає товаришу. Флорія Тоска в розпачі, однак нею повністю заволоділи ревності, вона палає від злості. Жінка розвертається до образу Магдалини і розпачливо кричить: «Ні, він твоїм не буде!». В цій ситуації розкривається інша сторона характеру співачки: попри свою побожність вона є нестриманою, недовірливою, ревнивою та експресивною жінкою, яка піддається на маніпуляції тирана.

Скарпія втішає Тоску та проводить її. Храм наповнюється людьми, які прийшли на вечірню святкову месу. Для підсилення ефекту у склад оркестру вводиться орган. Заключною сценою І дії є монолог Скарпії: «*Va, Toska*» (*Іди, Тоско! В твоє серце проник Скарпія!*), що виконується на фоні хоралу «Те

Deum». Монолог Скарпії має переможний та впевнений характер, що передається поступневими та терцієвими ходами у його вокальній партії, яка дублюється в оркестрі.

Шеф поліції представлений як лукавий та безчесний персонаж. Він знаходиться ніби в забутті та настільки запалений пристрастю до Тоски, що не зважає навіть на богослужіння. Зрештою, він доєднується до хору і разом з ними співає останню строфу молитви «Te Deum». Завершується перша дія лейтмотивом Скарпії, що проводиться тричі у всього оркестру як нагадування про його лиходійство.

Друга дія починається невеликим оркестровим вступом у спокійному і розміреному характері, який налаштовує на позитивний розвиток подій. В партії валторн і тромбонів проводиться уривок з лейтмотиву Каварадоссі. Однак відкриває завіса і перед глядачами постає Скарпія у своєму кабінеті. Він схвильований, адже очікує новин від Шароне і Сполетти, які подалися до вілли на пошуки Анджелотті.

В кабінет шефа поліції доносяться звуки із сусідньої зали, де відбувається бенкет в честь перемоги. На цьому фоні Скарпія захоплюється своєю перемогою над суперником. Він впевнений, що Тоска прийде до нього. Відтак, його фрази короткі і сухі, перериваються довгими фразами. При згадці про Марію звучить уривок з його лейтмотиву.

В полоні мрій Скарпія виконує свою *арію*, яка виступає першою сольною характеристикою героя. Попри свою жорстокість він також здатен кохати, однак взаємності він хоче досягнути інтригою та обманом. Ключовою в арії є фраза: «Прагну! Досягаю бажаного і одразу забуваю!». Герой захопився своєю владою, забувши про гідність і людські чесноти.

З'являється Сполетта, який повідомляє про свої пошуки: він слідкував за Тоскою. Його розповідь має улесливий характер і відбувається на фоні тремоло у струнних інструментів, що створює образ таємничості. У віллі він не знайшов Анджелотті, але заарештував Каварадоссі. В цей момент у партії оркестру з'являється новий лейтмотив – ходи на страту. Її виконують

дерев'яні духові інструменти у діапазоні першої октави. Тема побудована на секундових ходах, що змальовують зітхання; пунктирний ритм зображує повільний крок. В мелодичній лінії зберігається опора на звук «fis», що разом з акомпанементом створює малий зменшений септакорд. В цілому, лейтмотив має скорботно-жалісливий характер і передбачає фатальний кінець.



Рис. 5. Лейтмотив ходи на страту

На фоні доносяться звуки із бенкету, звучить пісня в честь свята, з хором співає і Тоска. З'являється Каварадоссі. У масштабній *сцені-діалозі* Скарпія його допитує і обіцяє відправити на шибеницю, проте герой не видає Анжелотті. Він демонструє героїчну і мужню сторону свого характеру і попри погрози все заперечує. Вони несуть строгий та наполегливий характер, демонструють внутрішню силу волі художника.

Рис. 6. Сцена-діалог Скарпії і Каварадоссі

У партії віолончелей та контрабасів подекуди з'являються цілотнові короткі акцентовані ходи – це лейтмотив катування, які змальовують агресію і жорстокість. Лейтмотив Скарпії теж проводиться, однак він втратив свою початкову потужність, натомість став наповнений запалом і різкістю. Варто зазначити, протягом цієї сцени лейтмотив ходи на страту звучить чотири рази, як натяк на неминучий вирок. З'являється схвильована Тоска і музика вмить набуває ліричності, але водночас і переживання. Фрази Маріо короткі і декламаційні, переважно у високому регістрі.

Скарпія відправляє Каварадоссі на катування. На сцені залишаються лиш Тоска, Скарпія і Сполетта. Звучить невеликий оркестровий епізод в повільному темпі. Тріольний і пунктирний метро-ритм викликає алюзії до траурного маршу. В мелодії ходи по звуках тонічного тризвуку *g-moll* змінюються на стрибки на інтервал збільшеної секунди, що навіює скорботність і тужливість.

Дует Тоски і Скарпії є одним із найдраматичніших сцен в II дії. Він складається з трьох контрастних частин. В першій Скарпія пропонує порозмовляти з Тоскою як старі друзі. Він ненав'язливо допитує її. Однак, Флорія не піддається і розкривається як вірна, незрадлива і зібрана жінка, вони визнає, що її ревності були даремним. Попри всі хитрощі Скарпії вона не видає сховку Анджелотті.

В другій частині шеф поліції наполягає зізнатися, відповідно супровід набуває настирливого і впертого характеру. Із сусідньої зали доносяться стогони катованого Маріо. Тоска просить зглянутися над ним, однак барон не погоджується. Художник нагадує їй про мовчання. Його фрази мають мученицький характер, він ніби «кричить» у високому регістрі.

T. *rall.* *3*
 Ti straziano anco - ra?
 CAV. *poco affrett.*
 No - co - rag - gio -
col canto.....
poco affrett.
 CAV. *rit.* *rall.* *4*
 Ta - ci, ta - ci! Sprezzo il do - lor!.....
stentando.....
rall. col canto.....

Рис. 7. Дует Скарпії й Тоски, сцена катування Каварадоссі

Третя частина дуету є динамічною та містить аж дві кульмінації. Скарпія відповідає, що мовчання Тоски вбиває Каварадоссі, а не його катування. Музика набуває пристрасного і важкого характеру. Барон все наполегливіше «тисне» на Флорію, щоб та сказала де Анджелотті. Вона опирається з останніх сил.

Скарпія наказує продовжити катувати Маріо і його страждання вже бачить Тоска. Флорія знову просить зупинити катування і звертається до Маріо, що він дозволив. Однак, він відмовляє їй. Ця сцена демонструє силу волі чоловіка: він витримав біль від катування і нізащо не видав Анджелотті.

Тоска втрачає сили і Скарпія мовчазним жестом наказує застосувати найстрашніші тортури. Каварадоссі пронизливо кричить, і Тоска врешті здається. Задихаючись, вона відкриває таємницю: Анджелотті ховається в колодязі. Чотири рази звучить лейтмотив Скарпії у мідних духових інструментів у переможному, героїчному характері.

Під скорботний лейтмотив ходьби на страту вартові приносять обезсиленого Каварадоссі. До нього підходить Тоска і враз в оркестрі звучить лейтмотив їхнього кохання з I дії у ніжному, ліричному, натхненному характері. Маріо запитує, чи Тоска не видала таємниці і вона відповідає: «Ні». Однак Скарпія показово наказує Сполетті їхати до колодязя в саду. Каварадоссі злий і розчарований, адже кохана його зрадила й підставила. Він її відштовхує. В оркестрі в цей час напружене тремоло змінюється на гострі, акцентовані хроматичні акорди, що нагадують марш. Входить Шароне і повідомляє, що Наполеон розбив італійські війська під Маренго. Насторожене тремоло «перетворюється» у лейтмотив Маріо Каварадоссі, який звучить у патетичному характері на фоні фанфар у мідних духових інструментів. Ця звістка додала художнику сил, адже він за походженням француз і був вихований на французьких канонах.

Художник виконує переможне *аріозо* – бравурну «пісеньку» на зразок дифірамби, близьку до італійського фольклору. Він демонструє себе вольовим чоловіком і вірним своїй рідній країні.



Рис. 8. Аріозо Каварадоссі

Його вокальна партія, побудована на фанфарних секвенційних ходах, сповнена ненависті: «Сяйво перемоги перелякало негідників, воля руйнує владу тиранів». Мелодія дублюється в оркестрі в акордовій фактурі, що додає

потужності і глибини звучання. Аріозо дуже коротке, витримане у формі неподільного періоду та переходить відразу у сцену-терцет. Розлючений Скарпія розуміє політичні погляди Каварадоссі і наказує відвести його на шибеницю. Тоска хоче йти разом з ним, однак вартові її відштовхують, що супроводжується висхідною хроматичною гамою в оркестрі. Флорія запитує: «Хто його врятує», і чує у відповідь: «Ви». Вона здогадується про наміри барона, проте не подає виду.

Звучить друга сольна характеристика Скарпії, яка складається з трьох частин та невеликого вступу у речитативному характері. Він пропонує Тосці присісти і спокійно обговорити порятунок Маріо за келихом вина. Вокальна партія Скарпії лірична і спокійна, будується на примітивній мелодії у вузькому діапазоні, з триразовим повторенням одного мотиву, що додає нав'язливості. Його кохання до Тоски хворе. В кульмінаційний момент барон кричить: «Ти моя», що характеризує його як жорстокого тирана, який хоче заволодіти жінкою силою. Проте, Флорія не піддається і відштовхує його.

Здалеку чути барабанний дріб, який щоразу посилюється, символізуючи наближення. Скарпія пояснює, що це ескорт веде приречених на страту. Маріо має лише одну годину життя. Секундові співзвуччя у партії дерев'яних духових інструментів символізують розпач і біль Тоски.

Тоска виконує свою знамениту арію «*Vissi d'arte*» (*Жила мистецтвом*). Сентиментальна і експресивна вокальна партія побудована на низхідних інтонаціях та дублюється в оркестрі у вигляді низки секстакордів. Характер та фактура змінюється, коли Тоска відчайдушно молить у тирана помилування. Проте, барон залишається холодним і байдужим до її прохань. У нього на думці лише одне: заволодіти нею. Тож він пропонує їй за життя з коханим заплатити йому одною миттю. Його вокальна партія досить пристрасна, будується на широких стрибках, а в оркестрі звучить переможно-героїчні фанфари.

Пориви Скарпії перериває поява Сполетти, який мчить повідомити, що Анджелотті застрелився, як його знайшли. В цей момент востаннє звучить

лейтмотив героя дуже виразна і чітко. Колишній утікач вирішив покінчити життя самогубством, ніж потрапити під суд шефа поліції. Барон наказує стратити і Каварадоссі. В дерев'яних духових інструментів звучить лейтмотив Скарпії досить «іграшково», як насмішка над ним. В мить він зупиняє Сполетту, вирішивши скористатися останнім шансом і запитує Тоску, чи вона згідна. І нарешті Флорія погодилася віддатися йому задля збереження життя Маріо.

На фоні пронизливого тремоло в струнних вона благає повернути свободу Каварадоссі. Скарпія відповідає, що не може переступити закон і наказує Сполетті розіграти страту і вистрілити в художника холостими патронами. Він дає таємничу вказівку: «Зробити так, як це було з графом Палм'єрі». Сполетта проговорився: «Його було розстріляно». Але він зрозумів натяк барона.

Тоска просить пропуск, щоб вона з Маріо могла покинути Рим якнайкоротшою дорогою. Поки Скарпія пише документ, звучить невелика симфонізована лейттема у скорботному, тужливому, навіть траурному характері, яка передвіщає смерть. На її зміну приходить фанфарна тема, яка втратила свій героїзм і стала страхітливо-напруженою. Скарпія написав перепустку і направляється до Флорії, щоб отримати розплату за свій жест доброти.

Неочікувано для нього, Тоска встромляє ножа йому в груди із словами: «Ось поцілунок Тоски!». Скарпія зве на допомогу, але його ніхто не чує. Він поступово втрачає сили і стає перед Флорією нікчемним і неспроможним. Вона постала мужньою і сильною жінкою, яка здатна захистити себе і свого коханого, навіть якщо доведеться взяти на душу смертний гріх.

«Мертвий і прощений» – говорить Тоска до нього. Вона йому простила. У низькому реєстрі на нюансі *ppp* тричі проводиться лейтмотив Скарпії. Він втратив свою силу і став «тінню» лиходія. Тоска розставляє свічки біля тіла і кладе йому на груди хрест.

Третя дія. Події відбуваються у вежі тюремного замку Сант-Анджелло. Присутній досить довгий симфонізований вступ, що складається з декількох сцен та виступає музичною характеристикою Каварадоссі. За допомогою музики змальовується картина ночі та внутрішні переживання героя. Перша тема звучить у валторн при закритій завісі. Вона будується на акцентованих висхідних і низхідних ходах, що змінюються терцієвими стрибками, віддалено нагадуючи лейтмотив Каварадоссі з I дії. Тембр валторни викликає алузії до внутрішнього крику. У партії контрабасів і віолончелей у низькому регістрі з'являються нав'язливі кварто-квінтові ходи, що символізують тихі кроки.

У партії високих дерев'яних інструментів зароджується новий мотив: ходи по тризвуках та їхніх оберненнях, що нагадують картину зоряного неба. Тріолі і пунктирний ритм додають легкості та безтурботності.

Цей хід перериває ще одна тема: висхідний мотив на звуках *H-dur*, що вносить просвітлення та викликає алузії до перших променів сонця. Досягнувши своєї кульмінації, тема опускається вниз і перетворюється у лейтмотив Скарпії, що повторюється 4 рази у зміщеному метро-ритмічному варіанті. Лейтмотив ніби хоче вирватися на волю, однак фактура і тріольний ритм не дозволяють цього зробити. Це сприймається як нагадування того, що Каварадоссі опинився у в'язниці через Скарпію.

Повертаються кварто-квінтові «кроки» і на їхньому фоні звучить пасторальна пісенька Пастуха, що доноситься до тюремної камери. На перший погляд вона має життєрадісний і безтурботний характер. Проте, зміст пісні заключається в тому, що дівчина розлюбила пастуха, і він зустрічаючи сонце, чекає смерті. Іронічно, що хлопчик співає про події, які відбуваються на яву.

Здалеку доносяться дзвони, які щоразу гучнішають: у Ватикані готуються до раннішнього богослужіння. На фоні скрипки проводять лейтмотив кохання Тоски і Каварадоссі у надзвичайному ніжному, теплому і

зворушливому характері. В останню годину життя Маріо згадує приємні моменти із своєю коханою, його думки належать їй.

Дзвони раптово обриваються і з'являється ще один мотив, що стане тематичним матеріалом другої арії Каварадоссі. Широку мелодію ведуть скрипки, вона має трагічний і скорботний характер. Тюремник повідомляє, що Каварадоссі залишилося жити годину і священник чекає його сповіді. Натомість, художник просить в нього написати листа і передати його Флорії в обмін на свій перстень. Тюремник проявляє милосердя і добродушність. Його фрази лаконічні і мають строгий характер.

Маріо пише лист, в цей момент звучить лейтмотив кохання, який створює алузію затишку, спокою і гармонії. Поринувши у спогади, художник випускає перо з рук.

Друга арія Каварадоссі «*E lucevan le stelle*» написана у куплетній формі AA1A2. Тематичним матеріалом для кожного з куплетів слугує одна й та ж сама мелодія у скорботному і журливому характері, яка звучала у вступі. Основна тональність – *h-moll*, з кожним повторенням посилюється динаміка. всі куплети є тонально завершеними. Окрім того, основна тема проводиться у різних розмірах: 3\4 та 4\4, що символізує емоційний порив героя.

В першому куплеті (A) основна тема проводиться у партії кларнета, на неї накладається речитатив: «На небі зорі горіли...Пахла земля...Заскрипіли двері, кроки прошелестіли по піску...Чарівна, вона ввійшла, впала в мої обійми». Словесний текст формує дуже цікаву структуру куплету: він написаний у формі періоду, що складається з трьох не квадратних речень повторної побудови. Цікаво, що повтор за третім разом має миттєве відхилення в *d-moll*, що відразу повертається у функцію домінанти *h-moll* (звук «*d*» виступає секстою у D7). Таким чином, у плин мелодичної лінії додається нова фарба, що дещо освіжає повторення основної теми. Речитатив у вокальній партії виконується лише на декількох звуках: «*fis*», «*h*», «*g*», що демонструє внутрішній стан спокою. Композитор дає вказівку щодо характеру виконання – *vegamente*, що означає смутно і розпачливо.

Другий куплет A1 написаний у формі неподільного періоду, що складається з 5 тактів. Основну тему дублюються скрипки і віолончелі з розривом у три октави, що створює просторовість. Окрім того, соліст теж веде мелодію у межах першої октави. З великим почуттям він співає: «О ніжні поцілунки! Заспокійливі пестоці! Той час, коли я, тремтячи, тримав її гарне тіло в обіймах, зник назавжди!». Музика набуває пристрасного, бурхливого характеру; вокальна партія широкого дихання, зв'язна і наспівна.



Рис. 9. Друга арія Каварадоссі «E lucevan le stelle», другий куплет

Третій куплет A2 є кульмінаційним і має розширену структуру. Надзвичайно проникливим є вокальний текст: «Назавжди втікає сон мого кохання! Мине година, і я вмеру без надії! Ніколи ще так сильно я не любив життя!». Його підсилює октавне дублювання в оркестрі, що має благальний, розпачливий і жалісливий характер. Секундові інтонації, форшлаги і акценти нагадують плач. Розширення у першому реченні відбувається за рахунок двох ланок секвенції у передкульмінаційній зоні. Друге речення є кульмінацією та

бується на відхиленні у *d-moll* (як і у куплеті А), однак розв'язання у основній тональності *h-moll*. Закінчується арія невеликою постлюдією.

Куплет А	Куплет А1	Куплет А2
a+a2+a3	a4	a5+a3
h-moll, d-moll, h-moll	h-moll	h-moll, d-moll, h-moll
5+7+3	5	7+6

Таблиця 2. Схема арії Каварадоссі «*E lucevan le stelle*»

Скорботність і траурність вмить переривається появою тріумфального лейтмотиву кохання Тоски і Каварадоссі в однойменній тональності *H-dur*. До в'язниці вривається Флорія, щоб повідомити, що Маріо вільний. Оркестровий супровід відразу набуває легкого і життєрадісного характеру, щасливі і головні герої. Тоска розповідає про свою розмову із Скарпією. Дуже кволо звучить лейтмотив барона, що органічно переходить у хроматичний лейтмотив ревностів Тоски, який має дуже розважливий характер. Він, в свою чергу, плавно «переливається» в третю тему: лейтмотив кохання.

Жінка далі продовжує свою емоційну розповідь. При згадці про вбивство лиходія у партії струнних інструментів проводиться лейттема смерті у переможному, мужньому характері. Синкопи у духових інструментів додають важкості, що символізує нависання чогось злого над головними героями.

Каварадоссі, захоплений героїзмом своєї коханої, виконує невелике *аріозо* «*O dolci mani*» (*О ніжні руки*). Основна тема віддалено перегукується із першою арією «*Recondita armonia*», тональність теж *F-dur*, розмір 3\4, помірний темп *Andantino sostenuto*. Герой повертається у стан закоханості, милування та спокою (як це було в I дії). Вокальна партія переважно будується на ходах по звуках тонічного тризвуку, має розмірений і замріяний характер. Однак, про згадці про смерть короткочасно проводиться лейттема

смерті на нюансі *f*, що ніби натякає про долю Маріо. Однак, вона швидко розчиняється і продовжується основна тема аріозо.

Рис. 10. Аріозо Каварадоссі «O dolci mani»

Тоска повідомляє, що у Каварадоссі вистрелять холостими патронами, тож йому треба «розіграти» смерть. Її вокальна партія має впевнений характер, адже вона повірила Скарпії. Однак, синкопований метро-ритм додає хвилювання та підказує глядачам, що щось «підє не по плану».

Герої мріють про волю і далеку дорогу, але на фоні споглядально звучить лейтмотив ходи на страту у мажорі, що зовсім не вселяє страху і жаху. Герої зізнаються один одному в коханні. На фоні арпеджіо в арфи Кавардоссі провадить плавну і ніжну мелодію широкого дихання, що будується на поступених ходах. Цю тему продовжує Тоска; обидва герої щасливі.

Вона дає Маріо останні настанови, щоб природно зобразити смерть. На фоні хвилюючих і тривожних синкоп у віолончелі з'являється виразна і яскрава тема у легкому характері, що сприймається як посмішка в контексті розвиваючих подій. Вокальні партії обох героїв короткі і світлі. Тоска наполягає на природності «страсти», і застерігає, щоб Маріо не вдарився, коли

буде падати. Поява фагота у низькому регістрі свідчить про насторогу і напруження. Короткий, торжественно-тріумфальний *duet* «*Trionfal*» без оркестрового закінчує так звану сцену прощання. Герої співають в унісон, їхні вокальні партії будується на поступневих ходах, що символізують впевненість і переможність. Цьому сприяє неквапливий темп викладі, широка мелодія, закличні інтонації, акценти. Маріо і Флорія переконані, що їх чекає щасливе спільне життя.

AND:te SOSTENUTO

T. Tri - on - fal..... di no - va spe - me l'a - ni - ma

(con grande entusiasmo)

Cav. Tri - on - fal..... di no - va spe - me l'a - ni - ma

Рис. 11. Дуєт Каварадоссі й Тоски «*Trionfal*»

Тюремник забирає Каварадоссі. Повертається тема у віолончелей у розважливому характері на фоні тривожних синкоп. Тоска повторює останні настанови.

Звучить лейтмотив ходи на страту у видозмінену варіанті у партії дерев'яних духових інструментів: додається орнаментика і хроматичні підголоски. Загалом, створюється тривожна і напружена картина. Лаконічні фрази Тоски у речитативному характері свідчать про її нетерпеливість. Вона дуже хвилюється і коментує всі події, адже вона бачить страту.

В момент пострілу лейтмотив ходи на страту набирає потужності: хроматичні пунктирні ходи перетворюються у зменшені акорди, що вселяють страх. Непритомний Каварадоссі падає на землю, а Тоска просить його лежати довше і не рухатися. Лейтмотив повертається до свого нового варіанту, звучить на нюансі *p* у завмерлому і холодному характері.

Тосці уривається терпець; вона просить Маріо встати. Проте, він їй не відповідає і не реагує на прохання. Вона розуміє, що він мертвий. Флорія

відчайдушно повторює його ім'я, запитує: «Чому ти помер?». Грізно звучить лейтмотив Скарпії, який переходить у невинний хроматичний рух, який піднімається все вище і вище. Здалеку чути крики: віддані шефа поліції знайшли його мертвого в своєму кабінеті і біжать, щоб затримати Тоску. Напруга наростає: серед хроматичних ходів прослуховується лейтмотив Скарпії. Жінка не дає себе затримати. Вона кидається з вікна вежі зі словами: «О, Скарпія! Ідемо до Бога!».

Завершує оперу невелика постлюдія, основним тематичним матеріалом якої є тема з арії Кавардоссі «*E lucevan le stelle*». Вона проводиться *tutti* у всього оркестру та створює картину страху. Це пояснюється тим, що всі головні герої – Кавардоссі, Тоска, Скарпія і Анджелотті зустрілися віч-на-віч із лицем смерті.

РОЗДІЛ 3.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МАРІО КАВАРАДОССІ У ПОСТАНОВКАХ ЛЬВІВСЬКОЇ ОПЕРИ

3.1 Опера «Тоска» на сцені Львівської національної опери в історичній перспективі

«Тоска» Джакомо Пуччіні настільки здобула популярність у Європі, що не могла обійти осторонь і Міський театр на Галичині (на сьогоднішній день Львівський національний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької). Варто зазначити, що театр відкрився 4 жовтня 1900 року. Посаду директора обіймав польський театральний режисер і діяч Тадеуш Павліковський. Оксана Паламарчук зазначає: «На початку новий театр приваблював цікавими прем'єрами, їхнім новаторським вирішенням. В окремі сезони, за оцінкою критиків та публіки, театр сягав найвищих успіхів з-поміж інших периферійних, поступаючись хіба що театрам Варшави» [40, с. 112]. Це свідчить про великий попит городян і гостей міста, зацікавлених в оперному мистецтві.

Попри невеликий виконавський склад – всього 241 особу, Т. Павліковському протягом перших двох років функціонування театру вдалося поставити 117 оперних і 67 опереткових вистав провідних майстрів цього жанру, зокрема В. А. Моцарта, Дж. Верді, С. Монюшка, І. Падеревського, Ш. Гуно, Ж. Масне, Дж. Маєрбера, Дж. Россіні, Г. Доницетті, В. Белліні, Б. Сметани, Р. Вагнера та інших. Через недостатню кількість трупі і обмежене фінансування директору не вдавалося зробити постановки «свіжих» опер Джакомо Пуччіні, які помалу захоплювали театри Європи. Тож, Тадеуш Павліковський просить в уряді виділити 20 тисяч золотих, щоб здійснити всі заплановані вистави. Митець сам опікувався більшістю опер, тому вони були представлені публіці в його режисурі.

Збільшення фінансування дало змогу розширити виконавський склад, а також створити нову сценографію, сучасні декорації та вишукані костюми. Львівська публіка вже була знайома із музикою Пуччіні, адже у 1894 році відбулося першопрочитання його ранньої опери «Манон Леско» в одному з місцевих драматичних театрів [40], однак постановка не затрималася довго в репертуарі. Уподобання Павліковського до нових італійських веристських опер імпонували глядачам, тож вони з ентузіазмом сприйняли «Богему», яка була поставлена у 1901 році.

Вже через рік публіці була представлена Пуччінівська «Тоска». Львів'яни були ознайомлені із сюжетом, адже в одному з місцевих театрів ішла однойменна п'єса В. Сарду. Глядачі із захватом сприйняли свіжий погляд на вже відому їм драму, тож львівська прем'єра отримала неабиякий успіх. На жаль, інформація про артистів, які брали участь у прем'єрній постановці відсутні. З афіш 1903 та 1904 років дізнаємося весь виконавський склад (*див. додаток*). Декорації і сценографію розробив Станіслав Ясінський, режисер – Йозеф Ходаковський. 5 березня 1903 року головні ролі виконували: Яніна Королевич-Вайдова (Флорія Тоска), Августо Діані (Маріо Каварадоссі), Юзеф Шиманський (барон Скарпія), Юліан Жеромін (Анджелотті). Виконавцями 26 січня 1904 року стали: Джемма Беллінчоні² (Тоска), Августо Діані (Маріо Каварадоссі), Конрад Завиловський (барон Скарпія), Адам Оконський (Анджелотті).

Джемма Беллінчоні – італійська співачка, яку радо запрошували у Львівський міський театр для виконання головних сопранових партій. Партію Тоски вона виконала три рази.

Августо Діані за походженням італієць, музичну освіту здобував у Римі. У 1903 році його запросили до Львівського Міського театру на посаду артиста опери, де він пропрацював п'ятнадцять років. В його репертуарі всі провідні тенорові партії, зокрема Маріо Каварадоссі (Дж. Пуччіні «Тоска»), Хозе (Ж.

² Саме вона у 1893 році помітила молоду талановиту студентку Львівської консерваторії Соломію Крушельницьку, допомогла їй переїхати до Італії та удосконалювати свою майстерність у Фаусти Креспі.

Бізе «Кармен»), Каніо (Р. Леонкавалло «Паяци»), Альфред (Дж. Верді «Травіата») та інші. Артист багато гастролював, а згодом став викладачем вокалу у Львівську консерваторію, де працював до кінця життя.

У 1908 році відбулася постановка ще одної опери Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй». Це була остання опера італійського майстра, якою змогла насолодитися публіка у XX столітті. Лише у 2021 році у Львівському театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької відбулася видовищна прем'єра вистави «Турандот». Решта опер Дж. Пуччіні так і залишилися невідомими для західно-української публіки до сьогоднішнього дня.

Перед Першою світовою війною, під керівництвом нового директора – Людвіка Геллера готувався ряд прем'єрних постановок найкращих оперних зразків XVIII-XIX століть, які ще не йшли у Львові, зокрема «Засудження Фауста» Г. Берліоза, «Нюрнберзькі майстерзінгери» Р. Вагнера, «Орфей і Евредика» Х. В. Глюка та інші. Серед них була і щойно написана «Дівчина із Заходу» Дж. Пуччіні. Однак, у Львові, зайнятому російськими військами, театральне життя завмерло [39].

Варто зазначити, що «Богема», «Тоска» та «Мадам Баттерфляй» до Другої світової війни користувалися шаленою популярністю, збирали повні зали і щорічно доповнювали репертуар театру.

У період 1926-1930 році у Львівській опері епізодично виступав солістом відомий український тенор Михайло Голинський. Свою вокальну майстерність він удосконалював в Італії, після чого, у 1925 році, отримав запрошення виступити у Поморській опері в Польщі, де успішно дебютував в партії Маріо Каварадоссі. Отримавши визнання, він повторно виконує цю роль у Великому Варшавському театрі, після чого підписує контракт про співпрацю. Михайло Голинський прославився тим, що у 1929 році на сцені театру у Тбілісі вперше виконав партію Маріо Каварадоссі українською мовою.

У Львові артист виконував ролі Радамеса (Дж. Верді «Аїда»), Дона Карлоса (Дж. Верді «Дон Карлос»), Хозе (Ж. Бізе «Кармен»), Йонтека (С.

Монюшко «Галька»), Еліазара (Ф. Галеві «Жидівка»), ну і звичайно Маріо Каварадоссі.

Оксана Паламарчук згадує про випадок у 1930 році. До Львова завітала солістка Метрополітен-Опера Ольга Дідур і відразу отримала запрошення виконати партію Тоски у Львівській опері. Каварадоссі мав виконувати М. Голинський, а виставою диригував Адам Должицький. На репетиції з оркестром О. Дідур подекуди не чисто інтонувала, на що диригент зупинив оркестр і різко сказав, що не дозволить їй співати виставу. Солістка образилася і заявила, що у Метрополітен-Опері співала вже багато разів і завжди отримувала добру критику, а тут, у Львові, їй забороняють співати. Після цього показ вистави скасували [40, с. 145].

Під час керівництва Зигмунта Балька, театральні сезони 1930-1931 років склалися всього із 34-х опер через кризу, яка переживала держава в той час. Через брак фінансування довелося скорочувати артистів. Вже у 1933 році постійний оперний театр у Львові, який так полюбився галицькій публіці, практично перестав існувати. На сцені виступали переважно гастрольні ансамблі. Однак, завдяки спільним зусиллям студентів старших курсів Львівської консерваторії та Вищого музичного інституту ім. Лисенка вистави в театрі відбувалися попри всі труднощі. Репертуар значно скоротився: ішли лише «Аїда» Дж. Верді, «Жидівка» Ф. Галеві, «Ловці перлів» та «Кармен» Ж. Бізе, а також «Тоска» Дж. Пуччіні. Однак, студенти ще не мали достатньо зрілих голосів для виконання веристських опер. Тому, дуже часто головні партії виконували приїжджі артисти з інших країн, які у своїх мистецьких подорожах не оминали Львова. Таким чином, у ролі Тоски виступила Францішка Плятувна, а Каварадоссі – Олександр Голембйовський, які зібрали повний зал слухачів.

Ситуація значно покращилася, коли до Львова переїхав видатний польський педагог по вокалу Адам Дідур. Його учні стають видатними співаками, починаючи свою кар'єру у Львівській опері. Відтак, у 1936 році на

реklamних вивісках у місті з'являються театральні афіші: в репертуар повертаються давно забуті вистави, в тому числі і «Тоска».

У часи німецької окупації у збанкрутілого Міського театру почалося нове життя. Створення нового театру мало нове значення, тому у 1939 році вийшла установа, згідно з яким уряд Львова мав організувати Державний український театр опери та балету, виділивши для цього приміщення Міського театру. Виділялося велике фінансування, тож на початку 1940 року колектив складався із 350 осіб. Очолював театр Абрам Гольцман, який відразу взявся активно виконувати свої керівні обов'язки. Відлік сезонів почався з початку, а всі попередні вистави були поставлені по новому. Театр щомісяця дивував публіку новими прем'єрами. Львів став центром музично-театрального життя. Сюди приїжджали артисти з різних країн, щоб виконати провідні партії, а також гастрольні трупи найкращих театрів Європи привозили до Львова свої найвдаліші постановки. Однак, «Тоска» на деякий час все ще була забутою [21].

Серед опер Джакомо Пуччіні нове прочитання першими отримали «Мадам Баттерфляй» і «Богема». Постановку «Тоски» (разом із «Аїдою» та «Травіатою» Дж. Верді) було заплановано на сезон 1942-1943 років.

Виконавський склад із цим завданням впорався раніше. Нарешті, у серпні 1942 «Тоска» була готова до показу. Прем'єра відбулася під керівництвом диригентів Лева Туркевича та Ярослава Вощака; режисура Володимира Блавацького, переклад Юрія Шкрумеляка (*див додаток*). Головні ролі виконували Євгенія Поспієва (Тоска), Василь Тисяк (Маріо Каварадоссі), Зенон Дольницький (барон Скарпія), Іван Романовський (Анджелотті). В другорядних ролях виступили С. Гаврищук, В. Карп'як, Р. Кокотайло, З. Ліпчинський, Ю. Лавровський.

Василь Тисяк – український оперний співак, володів лірико-драматичним тенором. Освіту здобував у найкращих педагогів по вокалу у Львові, Варшаві, Празі та Мілані. Від 1933 року мав контракт із Великою Варшавською оперою, де працював солістом. Він багато гастролював, тож

переповнені зали аплодували виконавцю стоячи. Василь Тисяк часто був запрошеним солістом до Львівського Міського театру. Однак, з 1941 по 1944 став першим тенором оновленого оперного театру у Львові. Критики виділяють найкращі ролі артистка: Маріо Каварадоссі («Тоска» Дж. Пуччіні), Фауст («Фауст» Г. Шуно»), Хозе («Кармен» Ж. Бізе»), Радамес («Аїда» Дж. Верді). Загалом, в репертуарі співака було 56 партій різних опер, 14 з яких – провідні ролі. Василь Тисяк співав на десяти мовах.

Варто зазначити, що прем'єрне виконання «Тоски» у Львівському театрі опери та балету дуже високо оцінила місцева німецька газета «Lemberger Zeitung», тож дана постановка надалі стала окрасою кожного наступного сезону.

У 1956 році «Тоска» постає у нових художньо-декоративних амплуа, адже у театрі починає працювати Євген Лисик. Разом з тогочасним директором Миколою Кулієм, вони «прискіпливіше у мистецькому та й політичному сенсі добирали високої проби твори для постановки» [40, с. 288]. Однак, вже через два роки, критика називає декілька вистав, зокрема «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Армемовського і «Тоску» Дж. Пуччіні «прохідними» і позбавленими творчого напруження. Негативних відгуків здобули режисери В. Харченко та М. Дуб'янська через недбале ставлення до роботи.

У часи «хрущовської відлиги» партію Флорії Тоски виконували Ніна Тичинська, Павлина Криницька. Вихідцею із хору в солісти стала Теофілія Братківська, яка разом із своїм партнером Зеновієм Бабієм виконували разом всі головні партії героїв-коханців, зокрема Тоску і Каварадоссі, Віолетту і Альфреда («Травіата» Дж. Верді), Ельвіру і Манріко («Трубадур» Дж. Верді) та інші.

Зеновій Бабій пропрацював у Львівській опері всього 3 роки: від 1960 до 1963 р. Він володів унікальним тембром широкого діапазону. Освіту здобував у Львівському державному музичному училищі, після чого відразу став солістом Ансамблю пісні й танцю Прикарпатського військового округу.

Вже у віці 22 років він пройшов прослуховування на посаду тенора у Київському театрі опери й балету ім. Т. Шевченка, де відразу дебютував в найкращих тенорових партіях, таких як Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Турідду («Сільська честь» П. Масканьї), Радамес («Аїда» Дж. Верді), Герцог («Ріголетто» Дж. Верді), Отелло («Отелло» Дж. Верді), Рудольф («Богема» Дж. Пуччіні), Пінкертон («Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні), Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського) тощо. Окрім того, артист багато гастролював. За якість тембру і звук Зеновія Бабія порівнюють із Енріко Карузо та Франко Кореллі.

У 1964 році солістом Львівського театру опери та балету став Володимир Ігнатенко. Освіту здобув у Львівській консерваторії імені Миколи Лисенка, де, зрештою, і викладав вокал від 1983 року. Все своє творче життя В. Ігнатенко присвятив Львівському театру, на сцені якого виконав 56 провідних тенорових партій, серед яких Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Енцо («Джоконда» А. Понк'єллі), Стефан, Йонтек («Зачарований замок», «Галька» С. Монюшка), Пінкертон, Каварадоссі («Мадам Баттерфляй», «Тоска» Дж. Пуччіні), Тангейзер («Тангейзер» Р. Вагнера), Микола Задорожний («Украдене щастя» Ю. Мейтуса), Манріко, Радамес, Отелло, Ернані («Трубадур», «Аїда», «Отелло», «Ернані» Дж. Верді), Азазель («Мойсей» М. Скорика), Назар («Назар Стодоля» К. Данькевича) та багато інших. Серед його учнів солісти Львівської опери: Любов Качала, Юрій Шевчук, Роман Трохимук, Анастасія Корнютяк, Микола Корнютяк, Петро Радейко, Олег Лановий.

У 1977 році у партії Тангойзера (в однойменній опері Р. Вагнера) дебютував молодий вокаліст Олексій Данильчук, який рік тому (1976 р.) закінчив Львівську консерваторію. Він володів лірико-драматичний тенором, красивим тембром і відмінними акторськими даними. Виконавській манері артиста притаманні яскравість звучання голосу і довершеність художніх образів. Разом із В. Ігнатенком він ділив весь вище перерахований теноровий репертуар.

Однак, у 1975 році на посаду головного диригента призначено Ігоря Лацанича. В пріоритеті його діяльності було здійснення постановок нових вистав, які дотепер на українській сцені не ставилися. Тож, «застарілий» репертуар відходить на другий план та потребує оновлення. У диригента був задум поставити вистави українською мовою, однак він провалився, бо не відповідав засобам сучасної естетики.

У 1988 році глядачам було представлено «відреставровану» «Тоску» Джакомо Пуччіні. Оновили костюми, декорації, сценографію, детальніше попрацювали над мізансценою та акторською грою. До постановки були причетні головний диригент – Ігор Лацанич (другий диригент – Мирон Юсипович), режисер – Володимир Дубровський, художники – Тадей Ринзак та Михайло Ринзак, хормейстер – Орест Кураш (*див. додаток*).

До участі у прем'єрній постановці «Тоски» керівництво затвердило такий виконавський склад: Світлана Добронравова та Ніна Тичинська (Флорія Тоска), Олексій Данильчук та Володимир Ігнатенко (Маріо Каварадоссі), Олександр Врабель та Степан Тарасович (барон Скарпія), Олег Брижак, Анатолій Липник, Олександр Теліга (Анджелотті). Другорядні ролі виконували: В. Гореліков, В. Дудар, В. Малахаєв (Ризничий), В. Довгань, І. Нагірний, А. Сеник (Сполетта), О. Брижак, В. Кривко, О. Теліга (Шароне).

Пізніше, партію Тоски виконують Світлана Добронравова (солістка Національного театру опери та балету ім. Т. Шевченка), Неоніла Козятинська, Людмила Савчук, Галина Вільха, Світлана Мамчур, Тетяна Оленич. У партії Маріо Каварадоссі виступають (після 2010 року) Роман Коренцвіт, Роман Трохимук. У ролі барона Скарпії виступав Анатолій Липник, партію Анджелотті виконували Юрій Трицецький, Орест Сидір, Руслан Ференц, Тарас Бережанський. Диригували виставою Михайло Дутчак та Руслан Дорожнівський, а з 2021 року – Іван Чередніченко.

Опера «Флорія Тоска» Джакомо Пуччіні до сьогоднішнього дня доповнює репертуар Львівської опери і збирає повні зали слухачів. У постановках 2024 року в головних ролях виступали Любов Качала та Софія

Соловій (Тоска), Михайло Малафій та Максим Ворочек (Каварадоссі), Роман Страхов та Юрій Шевчук (Скарпія), Володимир Шинкаренко (Анджелотті).

3.2 Образ Маріо Каварадоссі в інтерпретації співака Калуді Калудова

Визначаю подією у 2016 році для Львівського театру опери й балету стало виконання партій закоханих героїв Флорії і Маріо подружжям Калуді Калудова і Анни Калудової.

Калуді Калудов – видатний болгарський тенор, відомий своїм широким репертуаром та майстерністю виконання. Після закінчення Національної музичної академії в Софії у 1978 році дебютував у ролі Альфреда в опері Дж. Верді на сцені Пловдивської опери. Згодом виступав на провідних оперних сценах світу, зокрема у Відні, Мілані, Берліні та Чикаго.

Голос вокаліста характеризується синтезом технічної досконалості та емоційного наповнення. Його тембр має світло-сріблястий відтінок, а тип має здатність виконувати як ліричні, так і драматичні партії. Калуді Калудов майстерно володіє кантиленою та блискуче справляється із технічно-складними місцями, адже має гнучкий й рухливий голос. «Він обдарований голосом надзвичайної краси та колориту, який найчастіше описують як “південний” або “вердіївський” тенор» [8].

У його репертуарі численні тенорові партії з опер Дж. Верді («Травіата», «Дон Карло», «Ернані», «Сила долі», «Бал-маскарада», «Набукко», «Аттіла», «Макбет», «Ріголетто», «Трубатор», «Аїда»), Дж. Пуччіні («Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй», «Турандот»), П. Масканьї («Сільська кавалерія»), Р. Леонкавалло («Паяци»), Ж. Бізе («Кармен», «Шукачі перлів»), А. Понк'єллі («Джоконда»), У. Джордано («Андре Шеньє»). Окрім цього, він виступав як соліст ораторій, кантат та інших симфонічних творів.

Партія Маріо Каварадоссі з опери «Тоска» Джакомо Пуччіні займає особливе місце в кар'єрі К. Калудова. Він виконував цю роль на багатьох

світових сценах, отримуючи визнання публіки й критики. Його виконання другої арії Каварадоссі «E lucevan le stelle» неодноразово викликало бурхливі овації та повторні виходи «на біс». Зокрема, під час ювілейного концерту в Софійській опері 2010 року співак тричі виконував цю арію під нестихаючі оплески публіки.

17 квітня 2016 року на сцені Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької відбувся показ опери «Тоска» Джакомо Пуччіні, де головну роль Маріо Каварадоссі виконав знаменитий болгарський співак Калуді Калудов. В парії Флорії Тоски виступила Анна Дітрі-Калудова, барон Скарпія – народний артист України Анатолій Липник, Анджелотті – Руслан Ференц. В ролі Ризничого – Юрій Трищевський, Сполетта – Олег Лановий, Шароне – Володимир Чибісов. Диригував виставою заслужений діяч мистецтв України Михайло Дутчак.

На момент виконання опери Калуді Калудову виповнилося 63 роки, тож артист в образі Каварадоссі виглядає досить спокійним та виваженим, мрійливість і закоханість не наповнена надмірним запалом. Він з'являється з правої сторони сцени, прямує до мольберта та знімає з нього завісу. На портреті зображена прекрасна жінка, якою милується і сам художник.

Вокальна партія Каварадоссі будується на секундових інтонаціях та на повторенні одного звуку; Калуді Калудов зберігає метро-ритмічну чіткість, так як вокальну партію дублює гобой (тобто, нота точно співпадає з нотою). Окрім того, співак веде велику єдину фразу, яка наповнена світлим тембром. Кінцеву фразу «*Dammi i colori*» («*Поддай мені фарби*») співак виконує *ad libitum*, перетворивши восьмі тривалості на четвертні, що символізує неспішність продовжити роботу над портретом.

Під час вступу до арії «*Recondita armonia*» артист не підходить до картини, а навпаки – зберігає відстань, задивляється на неї і вираховує пензликом уявні розміри портрету. Як вже зазначалося вище, Джакомо Пуччіні детально прописував всі мізансцени, тож львівська постановка дещо відхилилася від авторської режисури. Протягом цілої арії виконавець

напрочуд спокійний. Глядачу не досить зрозуміло, що герой горить від почуття кохання.

Варто зазначити, що темп оркестрового вступу – *Andante lento*, а зі вступом соліста *Piu lento*. Артист відразу починає співати арію вільніше і ширше, що тягне за собою темпове сповільнення. На початку, попри зазначений композитором нюанс *pp*, К. Калудов співає *mf*, що провокується фактурою оркестру; штрих *tenuto* у вокальній партії він виконує за рахунок логічних наголосів у словесному тексті. Варто звернути увагу, що митець зберігає всю темпову агогіку, прописану в нотах, однак на закінчення першого куплету виписане *rall.*, а далі *a tempo*, для того, щоб Ризничий вклав метро-ритмічно свою суху речитативну фразу в такт. Зберігається темп, який був при розширенні, тому наступний куплет, який мав би виконуватися з рухом вперед, залишається у початковому темпі *piu lento*, що трохи розхолоджує увагу глядачів.

Під час виконання другого куплету художник підходить ближче до портрету та розвертається до залу глядачів. Мелодична лінія набирає розвитку, з'являються терцієві і квартові стрибки, які К. Калудов «зв'язує» за рахунок глісандо; він чітко виконує перекреслені форшлаги та веде фразу. Вкінці куплету артист робить акцент на слово «*l'occhio*» (око).

У третьому куплеті темп мав би зберігатися, тому що повторюється матеріал вступу, однак диригент з першої долі бере швидший темп (як компенсація попереднього куплету). Калуді Калудов залишається стояти на тому самому місці. Речитативний епізод він виконує з пружною і чіткою декламацією, чітко вимовивши кожне слово та сходить на нюанс *p*, надавши перевагу оркестру.

В четвертому куплеті повертається початковий темп, однак відчувається, що диригент веде оркестр з рухом вперед, а співак відтягує назад; кожну фразу артист виконує із більшою динамікою та демонструє легатіссімо. Після фрази «*il mio solo pensiero*» всі вокалісти переважно беруть дихання, щоб вийти на ноту «*a*» першої октави. Проте, користуючись своїм

професіоналізмом, К. Калуді не бере дихання, ймовірно для того, щоби стійко вийти на передкульмінаційний момент та зберегти позицію звуку.

Кульмінаційний момент арії, де в партії вокаліста присутній широкий стрибок «*d-b*», відбувся метро-ритмічний збій між диригентом і К. Калудовим, що потягнуло за собою не витримання фермат з обох сторін. До найвищого звуку «*b*» артист зробив портаменто. Перед останніми словами «*sei tu*» він витримав цезуру та протримав останню ноту понад два такти, що не вказано композитором.

Глядачі «засипали» Калуді Калудова щедрими оплесками і він врешті підійшов до образу Магдалини і продовжив над ним роботу. Перед тим як вийти, Ризничий кидає фрази художнику, однак той не звертає на нього зовсім ніякої уваги.

Почувши шелест збоку, артист розвертається: побачивши Анджелотті, він спочатку його не впізнає, тож з подивом спостерігає за діями незнайомця. Але він розпізнає колишнього консула Римської імперії і із ентузіазмом вигукує його ім'я. На обличчі Калуді Калудова з'являється емоція радості і захвату водночас. Його вокальна партія має декламаційний характер: він дотримується всіх вказівок композитора відносно агогіки та акцентування. Він логічно фразує речення, розставляючи акценти у ключових словах своїх реплік. Варто зауважити високий рівень італійської мови артиста, адже він зрозуміло і чітко вимовляє кожне слово.

Почувши вигуки Тоски, він ховає Анджелотті у каплиці, яка знаходиться праворуч від сцени і обізвався до коханої: «*Son qui*» (*Я тут*). Артист робить невелику фермату на перше слово, хоч вона і не виписана. В оркестру паузи, тож виконавець має можливість потягнути звук «*es*» і за допомогою портаменто зробити стрибок на інтервал квінти.

При появі Тоски виконавець зашарівся і розгубився, однак намагався зберегти стан спокою. В діалозі з Флорією фрази Каварадоссі короткі; К. Калудов виконує їх з точною метро-ритмічною чіткістю, без відтягування і фермат. Однак, фраза «*Lo nego e t'amo*» (*Не обманюю і люблю*) будується з

виходом на звук «*g*», який виконавець затримує. Він робить яскраве крещендування і зберігає світлий тембр голосу. Варто звернути увагу, що мідні духові інструменти грають занадто голосно, тож не всі фрази добре прослуховуються.

Під час арії Тоски Калуді Калудов знаходиться біля виконавиці та дивиться на неї із захопленням. Він перериває її кульмінаційну зону, продовжуючи вести її до своєї вершини на звуці «*b*», що спричинено змістом слів: «Заплутуюсь у твоїх тенетах, моя спокуснице». На високий звук вокаліст виходить із «під'їздом». За вказівками Джакомо Пуччіні, вихід на «*b*» є дещо розтягненим, але наступний такт має повернутися в попередній темп. Знову ж таки, через неузгодження диригента із вокалістом відбувся метро-ритмічний збій. Оскільки вокальна партія дублюється в партії оркестру – відбулося розходження. Калуді Калудов залишився в «повільнішому» темпі, а потім почав співати швидше. Разом з тим, він залишився на нюансі *mf*, не зійшовши на *pp*. Однак, варто звернути увагу, що на *pp* припадає звук «*f*», а це одна з перехідних нот у тенорів. Тож димінундо відбувається за рахунок низхідного секундового ходу.

Художник повертається до роботи над картиною і просить Тоску залишити його. Виконавець співає свої фрази легко і безтурботно, навіть із насмішкою, але без форсування. У діалозі з Тоскою він продовжує зберігати спокій, хоч загальна атмосфера починає напружуватися через ревності. Він стоїть із палітрою та пензлями біля картини, не звертаючи увагу на запалену жінку.

Коли Тоска впізнала в картині маркізу Аттаванті, виконавець відійшов від полотна і із серйозною, проте лагідною інтонацією пояснив ситуацію, що бачив цю жінку в церкві. Калуді Калудов бере дихання там, де позначено, виразно виконує легато та динамічні відтінки. Він акцентом підкреслює звук «*f*», який є найвищим у фразі.

Сольний епізод (так зване аріозо) починається без супроводу оркестру, тож перші звуки співак тягне *ad libitum*. Варто звернути увагу, що весь час він

тримав Тоску за руки і знаходився біля неї. При зміні розміру 9/8 артист не дотримав заліговану тривалість, тож розійшовся із валторнами (які дублюють його партію) і прийшов в другий такт скоріше. Однак, протягом першого речення він зберігає в'язке, широке лігування. Ньюанс *p* замінює на відверте *f*. Вкінці фрази він не робить паузи, а навпаки – тягне останній звук і динамічно роздуває його, щоби не втратити експресивності.

В другому реченні досить висока теситура: «*ges-as-b*» у повільному темпі. За рахунок широкої мелодики К. Калудов хотів продемонструвати свою інтерпретацію, тож почав робити невеликі фермати, розійшовшись знову із валторнами. Очевидно, артист не узгодив цей момент із диригентом.

Однак, він дуже красиво закінчив фразу: зберіг *dolcissimo* і максимальну лігу навіть на синкопованому ритмі. Він не виконав перекреслений форшлаг, щоб не переривати плавність фрази. На дімінуендо він зробив портаменто і зійшов в низьку теситуру.

В дуеті Каварадоссі і Тоски між виконавцями була відчутна повна гармонія і злиття. Калуді Калудов постав перед глядачами в образі молодого закоханого художника. Артисти зберігали динамічний баланс, доповнюючи один одного. Фермати на кульмінаційних моментах були виконані одночасно з оркестром. Слід зауважити, що в агогічних композиторських позначках *al tempo* (що припадає на висхідний рух фрази), оркестр рухався вперед, а солісти «відтягували» назад, що спричинило несинхронність.

Тоска йде, залишаючи Маріо на самоті. Калуді Калудов виглядає розгубленим. Він змінює характер: стає енергійнішим, драматичнішим і запальним. У діалозі з Анджелотті виконавець тримає точний темп і співає все ритмічно, адже в оркестрі в цей час складний метро-ритмічний малюнок.

При згадці про Скарпію з'являється речитативний епізод, який К. Калудов виконує на одному диханні, штрихом *legato* без фразування, що дуже точно відтворює внутрішній стан – страх перед шефом поліції. У кульмінаційному моменті на словах: «Життям присягаю – я вас врятую»

соліст співає за власним бажанням: розтягує вихід на звук «h» другої октави і робить яскраве крещендо.

Після так званого «пострілу» із замку К. Калудов виглядає стривожено, він метушиться і оглядається по сторонах. Варто звернути увагу, що оркестр грає занадто голосно (символізує наближення Ризничого і півчих), тож короткі речитативні фрази обох виконавців не прослуховуються.

В II дії Каварадоссі з'являється в сцені «допиту». Оскільки за кулісами звучить хор, а на сцені знаходяться Скарпія і Сполетта, артистам необхідно чітко декламувати кожен фразу, щоб «не загубитися». Власне, К. Калудов це і виконує. Кожну фразу він починає з твердої атаки. Щоб втримати темп, він акцентує сильні долі. Попри таку напружену сцену він виглядає досить спокійним. Фрази «*Non lo so*» (я не знаю) артист агресивно виголошує. Поява Тоски додала впевненості, що відобразилося на його міміці.

Під час сцени катувань, артист перебуває за сценою і бачить диригента через монітор. Варто зауважити, що К. Калудов виконує свої лаконічні фрази точно в ритмі. На фоні такої драматичної сцени тембр голосу вокаліста став темніший, що переконливо зображує страждання. Будучи закатованим, артист просить Тоску бути сміливішою. У високому діапазоні він «прокрикує» проклинання своїм катом.

Каварадоссі звільняють і виносять на сцену. Калуді Калудов зображує знесилення і фізичний біль. Він відчайдушно запитує Тоску, чи вона не видала Анджелотті. Своє репліки він виконує в ніжному і спокійному характері. Однак, коли він дізнався, що Флорія його обманула, він викрикує її ім'я у високому діапазоні. Артист зображує розгубленість і злість.

Звістка про перемогу Наполеона підбадьорила героя. Він підводиться на ноги і на нюансі *ff* тріумфально проспівує «*Vittoria*» (перемога). Він розтягує кожен звук, а склад «*to*» акцентує. Зрештою, він не витримує і падає на землю. Так званий дифірамб артист виконує «з останніх сил» в темпі *Allegro* без зайвих відхилень. Він використовує штрих *non legato*, що додає маршового характеру.

В III дії Каварадоссі перебуває у в'язниці Протягом інструментального вступу К. Калудов непорушно лежить на сцені: він, знеможений, дрімає. Почувши пісню Пастушка він підводиться і прислухається. Коли починають дзвонити в дзвони, він підходить до ґрат і роздивляється довкола. В його очах страх і розпач, він розмишляє про своє життя.

При появі теми з другої арії, артист розвертається до залу глядачів, його погляд спорожнілий. У сцені з Тюремником Калуді Калудов свої речитативні репліки виконує дуже мелодійно, з надією на диво. Він дотримується всіх агогічних вказівок композитора та веде фразу.

Під час вступу до арії артист сідає за стіл і пише лист. Однак, він потрапляє в полон спогадів. Перший куплет арії має речитативний характер, який К. Калудов виконує досить задумливо, він зберігає точний метро-ритм та знаходиться в задумливому характері. Але ввійшовши в образ, артист почав інтонувати занизько.

Другий куплет виконавець зачинає не разом із групою струнних інструментів, через те, що робить фермату на слові «*bacio*» (склад *сі; поцілунок*), яка є невивисаною у нотному тексті. Другу фермату він виконує у кульмінаційній точці даного куплету – на звуці «*a*» першої октави, яка теж не зазначене в тексті. Він зберігає об'ємне дихання, на широке *legato* веде фразу, дослуховує всі завершення речення.

В третьому куплеті артист разом з оркестром роблять синхронне *rit mosso*. Хоч стоїть нюанс *f*, репліки виконавця оркестр не перекриває. Він співає статично, без зайвих рухів, але видно, що він в схвилюваному і тривожному образі. Слова «*e tu oio*» (*вмираю*) Калуді Калудов акцентує, збільшуючи динаміку на кожному складі.

Кульмінаційну і заключну фразу він розширює; починаючи з нюансу *mf* він «роздуває» звук до *f*, виконуючи все штрихом *non legato*. Фермату артист ставить на найвищому звуці «*a*». Разом із оркестром він сходить шістнадцятими тривалостями до низу, роблячи важкий акцент на кожному

складі. Останню репліку «*tanto la vita*» (*багато життя*) він розтягує, проте виконує акцент на опорних складах.

Після арії К. Калудов назад сідає за стіл і продовжує писати лист. При появі Тоски він стає радісний і рішучий. Артист «видирає з рук» Флорії листа і із захватом його зачитує. Вокальна партія має декламаційний характер. При згадці про Скарпію він сходить на нюанс *p* і майже шепотом запитує, що відбулося. Однак потім з ненавистю викрикує: «*La prima sua grazia e questa*» (*його перша благодать*), адже він здивований таким вчинком лиходія. Навіть при мелодиці, яка будується на одному звуці «*e*» артист веде фразу; пунктирний ритм виконує гостро.

Аріозо «*O dolci mani*» (*О ніжні ручки*) Калуді Калудов виконує з надзвичайною чуттєвістю. Він тримає Флорію Тоску за руки і дивиться їй в очі. Тембр голосу вокаліста знову набирає світлого забарвлення. Він співає легко, ніжно прикриваючи звук на опорі. Артист з кожною фразою збільшує динаміку, веде мелодичну лінію на м'яжке і зв'язне *legato*. Варто звернути увагу, що *riano* в його виконанні не перекривається оркестром.

В кульмінаційній зоні К. Калудов робить *allergando* (*розширення*) та на найвищий звук «*a*» виходить за допомогою портаменто. Він робить фермату, замість вказаного композитором *tenuto*, після чого бере повноцінне дихання щоб зійти на октаву вниз і продовжити фразу. Оркестр теж робить люфт, що зумовлює синхронність. Калуді Калудов зображує радість, щастя і захоплення.

Лейтмотив смерті перериває плин мелодичної лінії, який дублюється у вокальній партії. Попри жорстокий і скорботний характер звучання, артист не зображує страждання, оскільки він ще не знає, що цей лейтмотив стосується і його також. Він веде фразу штрихом *non legato* на нюансі *f*.

З поверненням теми аріозо і повторенням слів «*O dolci mani*» композитор виписує паузу з ферматою, щоб вокаліст зміг взяти повноцінне дихання. Однак, Калуді Калудов бере дихання раніше і зв'язує дві фрази без паузи, очевидно для того, щоб зберегти цілісність форми і образу.

Заключний дует Тоски і Маріо починається у партії Каварадоссі. Висхідні і низхідні секундові ходи у мелодичній лінії Калуді Калудов проводить з ніжністю і теплотою, однак варто зауважити що це кінець вистави і тримати тонус досить важко. Тож, артист дещо занижує інтонацію і не виконує всі форшлаги. Знову ж, у кульмінаційній зоні він виходить на високий звук «*b*» за допомогою портаменто та замість *tenuto* робить фермату.

В дуеті з Тоскою зберігається баланс між двома ведучими голосами. Калуді Калудов зображує радість, адже він тепер вільний. У сольному дуетному епізоді виконавці виконують всю прописану агогіку та акценти; вони разом беруть дихання, одночасно починають та закінчуються фрази, між ними відчувається ансамбль.

Тоска дає останні настанови, як потрібно себе поводити при «розіграші» розстрілу. Він ствердно киває головою і виходить разом із вартою.

Під час страти Калуді Калудов впевнено стоїть перед охоронцями. Під час пострілів він правдоподібно падає на сцену і непорушно лежить до кінця опери.

Отже, навіть у такому поважному віці Калуді Калудов блискуче виконав партію Маріо Каварадоссі з опери «Тоска» Дж. Пуччіні. Незважаючи на метро-ритмічну й інтонаційну точність та синхронність з оркестром, він продемонстрував майстерне володіння динамікою, ведення кантилени, виразне фразування та переконливу акторську гру. Темброве багатство його голосу, збережена вокальна гнучкість і здатність до нюансування дозволили створити глибокий, проникливий образ закоханого та закатованого художника. На сцені перебував досвідчений виконавець, і це відчувалося у кожному його русі, погляді та ноті. Маріо Каварадоссі в його інтерпретації не просто звучав – він жив, відчував, страждав і кохав, змушуючи слухачів переживати кожен момент разом із ним.

ВИСНОВКИ

У процесі проведеного дослідження ми дійшли наступних висновків:

1. В кінці XIX – на початку XX італійське оперне мистецтво заповонила течія веризму, що бере свої витoki від пізнЬоромантичних та імпресіоністичних тенденцій. Передумовою виникнення став жанр мелодрами з гостро розвиненим сюжетом, що активно розвивався протягом XIX століття у літературі, основним завданням якого було емоційно вплинути на читача, викликати почуття емпатії та сентиментальності до героїв. Веризм в опері став відображенням суспільних змін, замінивши героїко-романтичну традицію на правдиве зображення життя звичайних людей. Композитори-веристи акцентували увагу на психологічних переживаннях героїв, натуралістичних сюжетах та експресивній драматургії, що зробило жанр більш емоційно насиченим та доступним для широкої аудиторії. Веристські опери характеризуються наскрізним розвитком музичної тканини, відмовою від традиційного поділу на номери, стрімким розвитком подій та експресивною вокальною манерою («арія крику»). Вокальні партії стали технічно складнішими, вимагаючи від співаків не лише майстерного володіння голосом, а й продуманої акторської майстерності.

2. Джакомо Пуччіні є одним із найвидатніших представників течії веризму в жанрі опери. В його операх «Манон Леско», «Богема», «Тоска» та «Мадам Баттерфляй» поєднуються реалістичні сюжети, емоційна виразність, продумана драматургія та режисура. Композитор уникає традиційної номерної структури, замінює великі арії на короткі аріозо, впроваджує мовні речитативи, наближені до повсякденної мови та активно використовує інструментальні тембри для посилення емоційного впливу. Дж. Пуччіні застосовував розширений симфонічний оркестр, лейтмотивну систему, нетрадиційні гармонії та вводив розлогі оркестрові проґраші. У вокальних партіях композитор продовжив традиції італійського *bel canto*, наситив мелодії національним колоритом.

3. Як основу для лібрето Джакомо Пуччіні використовував літературні твори європейських та американських авторів, які не є веристськими. У своїх операх митець зображував життя простих людей без ідеалізації, підкреслюючи соціальну нерівність, людські пристрасті, страждання та фатальні наслідки життєвого вибору. Його оперні персонажі наділені глибокими психологічними характеристиками.

4. «Тоска» – п'ята опера Джакомо Пуччіні, яка слідувала після «Богеми», не відразу мала надзвичайний успіх. Ідея для створення нового шедеву прийшла композиторові під час перегляду однойменної п'єси Віктор'єна Сарду 1887 року у Мілані. Лібретисти Луїджі Ілліка та Джузеппе Джакоза спростили сюжет: усунули другорядних персонажів і зробили дію компактною, адже, історія відбувається за одну добу. Також, було змінено характери головних героїв. Робота над лібрето тривала декілька років, а фінальну версію завершено лише у 1898 році. Фінал твору зазнав змін: сам В. Сарду наполіг, щоб Тоска закінчила життя самогубством, а не божевіллям. А видатна румунська співачка Хариклея Даркле, яка мала виконати головну жіночу роль, запропонувала додати знамениту арію «Vissi d'arte», що стала кульмінаційним моментом у розкритті образу Тоски.

5. Опера «Тоска» складається з трьох дій, які розвиваються дуже стрімко, без зайвих відступів. У центрі сюжету стоїть боротьба між головними персонажами: пристрасною співачкою Тоскою, благородним художником Каварадоссі та жорстоким бароном поліції Скарпія. В основу сюжету закладені правдиві історичні події: дія відбувається в Римі 1800 року під час наполеонівських війн. Лібрето вдало поєднує ліричні, драматичні й трагічні епізоди, зокрема сцени ревнощів, тортур і смертей. В сюжеті опери використовуються символічні образи, такі як статуя Мадонни, богослужіння, виконання гімну «Te Deum» та піднята тема жертвовності Тоски. Драматургія опери насичена лейтмотивами, яких всього їх десять. Половина з них, теми-характеристики головних героїв: Тоски, Каварадоссі, Скарпії, Анджелотті, Ризничого. Решта – це лейтмотив ревнощів Тоски, лейтмотив кохання Тоски

й Каварадоссі, лейтмотив ходьби на страту, лейтмотив катувань та лейтмотив смерті. Поява будь-якого з лейтмотивів свідчить про вихід героя на сцену або ж натяк про його згадку. Лейтмотиви звучать як в оркестрі, так і у вокальних партіях.

6. Образ Маріо Каварадоссі – центральний в опері «Тоска» Джакомо Пуччіні. Характеристика героя розкривається як і у сольних номерах, так і в ансамблевих. Композитор зобразив Каварадоссі як палко закоханого чоловіка, однак в його характері відверто проявляється героїчність, любов до свободи, протест проти тиранії та непокора попри катування і страждання. Однак, спочатку слухач знайомиться із іншими персонажами. Протягом першої дії на сцені не перебуває одночасно більше двох головних персонажів (із чотирьох). Їхні образи представлені один за одним, щоб привернути увагу глядача.

7. Маріо Каварадоссі – романтичний герой, художник і революціонер, який поєднує в собі риси пристрасного коханця, ідеаліста та борця за свободу. Він є носієм позитивного начала в опері, протиставляючись підступному Скарпія. Герой має чотири сольні характеристики: арію з першої дії «*Recondita armonia*», аріозо з другої дії «*L'alba vindice*», арію з третьої дії «*E lucevan le stelle*» та аріозо «*O dolci mani*». Вокальна партія Маріо Каварадоссі насичена широкими кантиленними мелодіями, що підкреслюють ліризм і благородство персонажа. Окрім того, герой бере участь в дуетних сценах із всіма головними персонажами: з Тоскою, Скарпія, Анджелотті. В інших епізодах – лише лаконічні декламаційні фрази, що наближені до повсякденної мови (наприклад, репліки героя в масштабній сцені катування). Протягом всієї опери психологічний та емоційний стан героя суттєво змінюється: в I дії Каварадоссі сповнений натхнення і любові до Тоски, однак перед утікачем Анджелотті демонструє вірність, надійність та впевненість. В II дії герой страждає та відчуває нестерпний біль, однак попри катування проявляє мужність та відвагу. У фіналі опери він переживає моменти глибокої туги й спогадів про щасливі миті кохання, що змінюється трагізмом смерті.

8. «Тоска» Джакомо Пуччіні настільки здобула популярність у Європі, що не могла обійти осторонь і Міський театр на Галичині (на сьогоднішній день Львівський національний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької). Вперше опера «Тоска» Дж. Пуччіні була представлена львів'янам у 1902 році. На жаль, інформація про артистів, які брали участь у прем'єрній постановці відсутня. Натомість, афіші постановки 1903 та 1904 років містять весь виконавський склад. Декорації і сценографію розробив Станіслав Ясінський, режисер – Йозеф Ходаковський. Головні ролі виконували: Яніна Королевич-Вайдова (Флорія Тоска), Августо Діані (Маріо Каварадоссі), Юзеф Шиманський (барон Скарпія), Юліан Жеромін (Анджелотті). Виконавцями постановки 1904 року стали: Джемма Беллінчоні (Тоска), Августо Діані (Маріо Каварадоссі), Конрад Завиловський (барон Скарпія), Адам Оконський (Анджелотті). В період 1926-1930 років партію Каварадоссі виконував видатний тенор Михайло Голинський.

9. У міжвоєнний період та в часи німецької окупації Міський театр Львова переживав кризу, тож опера «Тоска» на деякий час покинула сцену і практично не виконувалася. Нарешті, у серпні 1942 «Тоска» була готова до показу. Прем'єра відбулася під керівництвом диригентів Лева Туркевича та Ярослава Вощика; режисура Володимира Блавацького, переклад Юрія Шкрумеляка. Головні ролі виконували Євгенія Поспієва (Тоска), Василь Тисяк (Маріо Каварадоссі), Зенон Дольницький (барон Скарпія), Іван Романовський (Анджелотті). В другорядних ролях виступили С. Гаврищук, В. Карпак, Р. Кокотайло, З. Ліпчинський, Ю. Лавровський.

10. Співаки Теофілія Братківська та Зеновій Бабій стали виконавцями партій Тоски і Каварадоссі, Віолетти і Альфреда («Травіата» Дж. Верді), Ельвіри і Манріко («Трубадур» Дж. Верді) та інші. З 1964 року партію Маріо Каварадоссі співав Володимир Ігнатенко, а з 1978 – Олексій Данильчук.

11. У 1988 році глядачам було представлено нову постановку опери «Тоска» Джакомо Пуччіні. Оновили костюми, декорації, сценографію, детальніше попрацювали над мізансценою та акторською грою. До

постановки були причетні головний диригент Ігор Лацанич (другий диригент – Мирон Юсипович), режисер Володимир Дубровський, художники Тадей Ринзак та Михайло Ринзак, хормейстер Орест Кураш. До участі у прем'єрній постановці «Тоски» керівництво затвердило такий виконавський склад: Світлана Добронравова та Ніна Тичинська (Флорія Тоска), Олексій Данильчук та Володимир Ігнатенко (Маріо Каварадоссі), Олександр Врабель та Степан Тарасович (барон Скарпія), Олег Брижак, Анатолій Липник, Олександр Теліга (Анджелотті). Другорядні ролі виконували: В. Гореліков, В. Дудар, В. Малахаєв (Ризничий), В. Довгань, І. Нагірний, А. Сеник (Сполетта), О. Брижак, В. Кривко, О. Теліга (Шароне).

12. Пізніше, партія Тоски прозвучала у виконанні Світлани Добронравової (солістка Національного театру опери та балету ім. Т. Шевченка), Неоніли Козятинської, Людмили Савчук, Галини Вільхи, Світлани Мамчур, Тетяни Оленич. У партії Маріо Каварадоссі виступають (після 2010 року) Роман Коренцвіт, Роман Трохимук. У ролі барона Скарпії виступав Анатолій Липник, партію Анджелотті виконували Юрій Трицевський, Орест Сидір, Руслан Ференц, Тарас Бережанський. Диригували виставою Михайло Дутчак та Руслан Дорожнівський, а з 2021 року – Іван Чередніченко.

13. 17 квітня 2016 року на сцені Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької відбувся показ опери «Тоска» Джакомо Пуччіні, де головну роль Маріо Каварадоссі виконав знаменитий болгарський співак Калуді Калудов. На момент виконання опери Калуді Калудову виповнилося 63 роки, тож артист в образі Каварадоссі виглядає досить спокійним та виваженим, мрійливість і закоханість не наповнена надмірним запалом. У виконанні Калуді Калудова партія Маріо Каварадоссі прозвучала майстерно та глибоко проникливо. Незважаючи на поважний вік, співак продемонстрував вокальну майстерність, відзначаючись тембровим багатством, вокальною гнучкістю, кантиленою, технічністю, виразним фразуванням та делікатним нюансуванням. Не все вдалося ідеально: попри

значний досвід, К. Калуді допустив метро-ритмічні та інтонаційні неточності, несинхронність з оркестром в сольних епізодах, дещо іншу інтерпретацію з диригентом. Однак, завдяки переконливій акторській грі він створив живий, емоційно-насичений образ закоханого та страждаючого художника, що глибоко вразило львівську публіку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Arrighi P. Le verisme dans la prose narrative italienne. Paris: Boivin Cie, 1937. 599 p.
2. Budden J. Puccini: His Life and Works. Oxford University Press, 2005. 527 p.
3. Carner M. Puccini: a critical biography. Alfred a Knopf New York, 1959. 552 p.
4. Czemerys A. History Enchanted in Music – Historical Verism in Ruggero Leoncavallo's *I Medici*. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, No. 47 (4/2020). P. 140-155.
5. Discover Tosca. URL: <https://www.eno.org/operas/tosca/> (дата звернення 23.11.2024).
6. Kaludi Kaludov. *Operastars by kontohow*. URL: <https://www.operastars.de/kaludi-kaludov/> (дата звернення 27.03.2025).
7. Kaludi Kaludov. *Tennis Art. Edycja 2024*. URL: <https://tennisart.pl/kaludi-kaludov/> (дата звернення 27.03.2025).
8. Kaludi Kaludow tenor. *Biuro Koncertowe*. URL: <http://www.nedzynski.com/kaludikaludow.htm> (дата звернення 27.03.2025).
9. Schwartz A. Rough Music: Tosca and Verismo Reconsidered // *19th century music*. P. 228-244.
10. Tosca in a nutshell. URL: <https://www.operanorth.co.uk/news/tosca-in-a-nutshell/> (дата звернення 23.11.2024).
11. Tosca. *Puccini Museum*. URL: <https://www.puccinimuseum.org/en/giacomo-puccini/le-opere/tosca/> (дата звернення 23.11.2024).
12. Tosca. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Tosca#cite_ref-12 (дата звернення 23.11.2024).
13. Ван Юй, Назар-Шевчук Л. Епістолярія Джакомо Пуччіні і проблеми фіналу або трансформація «Турандот». URL: <https://opera.lviv.ua/epistolyariya-dzhakomo-puchchini-problemy-finalu-abo->

transformatsiya-turandot-liliya-nazar-shevchuk-van-yuj/ (дата звернення 23.10.2024).

14. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. К., 1997. 320 с.
15. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / Гребенюк Наталія Євгеніївна; НМАУ. К., 2000. 40 с.
16. Джулай Г. «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку XX століття // *Музична культура і мистецтво. Науковий вісник*. – 2020. – Вип. 30, кн. 1. – С. 11-18.
17. Єрошенко О. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Єрошенко Олена Віталіївна; Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.
18. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 – теорія та історія культури / Жайворонок Наталія Борисівна; Київ. нац. ун-т кулът. і мистецтв. К., 2006. 19 с.
19. Жишкович М. Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво; ЛНМА імені М.В. Лисенка / Мирослава Андріївна Жишкович. Львів, 2006. 17 с.
20. Іванова І. Історія опери: Західна Європа. XVIII – XIX століття / І.Л. Іванова, Г.В. Куколь, М.Р. Черкашина-Губаренко. К.: Заповіт, 1998. 364 с.
21. Корнута А. Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької (1900 – 2014 рр.). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. К., 2014. Вип. 20. Т. 1. С. 131–135.
22. Корчова О. «Плащ» Джакомо Пуччині як спроба подолання оперного романтизму. Науковий вісник НМАУ / [ред. кол.: О.С. Тимошенко та ін.].

- К., 2000. Вип. 13: Чотири століття опери. Оперні школи XIX – XX ст. С. 171–176.
23. Корчова О. Гротеск у творчості Джакомо Пуччіні як ознака модерністського типу мислення. Часопис Національної музичної академії України. Вип. 3 (44). 2019 С. 24-32.
24. Корчова О. Дж. Пуччіні в роботі над оперним лібрето. Слово. Інтонія. Музичний твір: Науковий вісник НМАУ. К., 2003. Вип 27. С. 166–173.
25. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецтвознавчому контексті першої чверті XX ст.: на матеріалі пізньої творчості композитора: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 20 с.
26. Кулик В. Джакомо Пуччіні: «Приготуйте мені щось таке, щоб я змусив світ заплакати...». URL: <https://mus.art.co.ua/dzhakomo-puchchini-prihotuyte-meni-shchos-take-shchob-ia-zmusyv-svit-zaplakaty/> (дата звернення 10.09.2024).
27. Ластовецька Л. Тенденції розвитку італійської опери початку XX століття. Молодь і ринок. Дрогобич, 2017. № 5. С. 135–139.
28. Лисенко І. Словник співаків України. К.: Ліга укр. меценатів; Джерзі сіті: В-во М. П. Коць, 1997. 354 с.
29. Лодигіна А. Як Соломія Крушельницька врятувала оперу «Мадам Баттерфляй» і кар'єру її автора Джаккомо Пуччіні // Українська Правда. Життя. Липень 2023. URL: <https://life.ppravda.com.ua/culture/2023/07/15/255398/> (дата звернення 02.12.2024).
30. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Лю Бінцян; Одеська держ. музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
31. Мадішева Т. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – музичне

- мистецтво / Мадишева Таїса Петрівна; Київ. держ. конс. імені П.І. Чайковського. К., 1994. 23 с.
32. Мадишева Т. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика. Харків: ШТРИХ, 2002. 160 с.
 33. Овчаренко Е. Італійська опера на українській сцені. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/italijska-opera-na-ukrayinskij-sczeni/> (дата звернення 30.11.2024).
 34. Осадця Н. Оперна й музично-театральна критика на сторінках львівської преси XIX – початку XX ст. Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника / НАН України, ЛННБУ ім. В. Стефаника; редкол.: М. М. Романюк (відп. ред.) та ін. Львів, 2009. Вип. 1 (17). С. 62–81.
 35. Осадця Н. Оперне й музично-театральне життя Львова в критичній рецепції місцевої преси другої половини XIX – першої третини XX ст. 74 Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство. ІваноФранківськ, 2010. Вип. 19–20. С. 166–172.
 36. Павлишин С. Музика XX століття у синтезі мистецтв. Syntagmation. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, проф. С. Павлишин. Львів, 2000. С. 36–50.
 37. Павлишин С. Музика XX століття. Львів: БаК, 2005. 232 с.
 38. Павлишин С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. К.: Муз. Україна, 1976. 66 с.
 39. Паламарчук О. З історії Львівського оперного театру. Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство. Львів, 2003. Вип. 3. С. 92–101.
 40. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776 – 2001). Львів, 2007. 448 с.
 41. Перейма О. Італійська опера XX століття: основні тенденції і напрями розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03: Музичне мистецтво / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 16 с.

42. Помпеева А. «Сільська честь» П. Маскан'ї: аспекти «веристської» вокальної стилістики. Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка: Студії музикознавчі / [наук. ред. та упоряд. О. Катрич]. Львів, 2015. Вип. 36. С. 65–76.
43. Пономарьова О. Джакомо Пуччіні. Сторінки творчості. Мистецтво в школі (Музика , художнє мистецтво, образотворча культура). 2013. № 12(60). С. 1-4.
44. Ревуцький В. В орбіті світового театру. Київ, Харків–Нью-Йорк, 1995. 243 с.
45. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1980. 336 с.
46. Сокол О. Стилiстика музичного мовлення та термiнологiчнi ремарки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17 00 03 – муз. мистецтво / Олександр Вікторович Сокол; НМАУ. К., 1996. 20 с.
47. Стахевич А. Мистецтво *bel canto* в італійській опері XVII–XVIII. Харків, 2000. 305 с.
48. Тихобаєва А. Пуччіні і Крушельницька: паралелі долі. URL: <https://photo-lviv.in.ua/puchchini-i-krushelnytska-paraleli-doli/> (дата звернення 12.01.2024).
49. Чжан Івен. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночого». Музичне мистецтво і культура – 2017. – Вип. 25. – С. 76-87.
50. Юдін А. Традиційні та новаторські риси інтерпретації головного жіночого образу опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» у сценічній практиці театру Arena Di Verona. Молодий вчений. № 1 (77), січень 2020. С. 69–71.

ДОДАТКИ



Рис. 1. Енріко Карузо в ролі Маріо Каварадоссі



Рис. 2. Фінал I дії, хорова сцена «Те Деум».

Фото з постановки у Метрополітен-Опера (Нью-Йорк), рік невідомий.



Рис. 3. Декорації до III дії, дах замку Сант-Анндрже.

Фото з постановки у Метрополітен-Опера (Нью-Йорк), рік невідомий.

ТЕАТР МІЕJSKІ



WE LWOWIE.

Wе wtorek dnia 26-go stycznia 1904.

Trzy ostatnie gościnne występy

Ro raz piętwszy w bieżącym sezonie

GEMMY BELLINGIONI i AUGUSTA DIANNI.

Ro raz piętwszy w bieżącym sezonie

опера в 3 актах, слова Л. Микі і Г. Гіасосы, родіц дзіамату Вікторыпа Барду. Прэклад Л. Г. Музыка Г. РУССИНЕГО.

Госка

Flora Tosca, śpiewaczka

Baron Scarpia, malarz

Okar Angelotti, konst. b. Republiki Rzymskiej

Zakrytym

GEMMA BELLINGIONI

AUGUSTA DIANNI

p. Konrad Zawilowski

p. Okolski

p. Paszkowski

Spoletta, agent policyjny

Sciarione, złodziej

Dziortza węgla

Pastor

Sędzia

p. Malawski

p. Redyckowski

p. Jeliński

p. Fried

Robert, ksi

Pisarz

Sierżant

Panowie, pańe, żołnierze, mieszczanie, miszszczanki, lud, zbit.

p. Włodarski

p. Ratuszaliko

p. Biedziński

Ktoż dzięje się w Rzymie 1800 r.

Kierownik artystyczny: Józef Chodakowski.

Декоруе з расовні малажкіей Станіслава Јасіонскіего.

Карелмістрзі: F. ВРУНЕТТО.

Loża partowa

Loża 1-go piętra (głównego)

Loża 1-go piętra (boczna)

Loża 2-go piętra (głównego)

Loża 2-go piętra

40 K.

50

40

40

25

h.

h.

h.

h.

h.

Fotel w pałacu od 1-108

109-195

196-284

285-388

389-458

10 K.

7

5

4

3

h.

h.

h.

h.

h.

Fotel na 1-szym balkonie od 1-11

12-36

37-71

72-117

118-110

10 K.

7

5

5

3

h.

h.

h.

h.

h.

Kiszło na 3-cim balkonie w I. rzędzie

I. parterowy secul

Kiszła na III. balkonie boczne

Kiszła na III. balkonie rzęu scenic

3 K.

1

1

1

h.

h.

h.

h.

50

50

20

20

Kasa teatralna otwarta codziennie od godziny 9-iej do 1-szej (w niedziele i święta do 12) z gania i od 8-iej popoł. do 3-iej wiecz.

W niedzielę i święta, w dniach, w których nie odbywa przedstawienie, dla biletu zakupione kasa reperytoru nie zwraca.

W niedzielę i święta, w dniach, w których nie odbywa przedstawienie, dla biletu zakupione kasa reperytoru nie zwraca.

tylko na dzień w którym się odbywa przedstawienie.

tylko na dzień w którym się odbywa przedstawienie.

Proszytek o godzinie 7-mej wieczorem.

Proszytek o godzinie 7-mej wieczorem.

Jakto we środę (przedstawienie popołudnie — po ośmiu zniżkach) „Genista” komedya w 4 aktach Al. de Fredy, ofa. — We czwartek po raz 2-ty „Tosca” opera w 3 aktach Russinięgo. — Przedostatni występ Gemmy Bellingioni i Augusta Dianni. — W piątek po raz 3-ci „Ficus” tragedia w 5 aktach Góbbego. — W sobotę po raz 3-ci i ostatni „Tosca” opera w 3 aktach Russinięgo. Nieodwołalnie ostatni występ Gemmy Bellingioni i Augusta Dianni. — W niedzielę popoł. o godz. wpół do 4-iej „Rosamunda” opera w 3 aktach z prologiem G. M. Zichtera. — W niedzielę wieczór o godz. wpół do 8-mej po raz 4-ty „Ficus” tragedia w 5 aktach Góbbego.

2 drukarni „Dziennika Polakiego” — Lwów ul. Słona 1. 5

Рис. 5. Афіша опери «Тоска» Дж.Пуччіні 1904 року

TOSCA

Oper in 3 Aufzügen. Musik von G. Puccini
Libretto von L. Illico, Übers. von J. Schirrmacher

HANDELNDE PERSONEN:

Flora Tosca	E. Posplewa
Mario Cavaradossi	Dr. W. Tyssiak
Baron Scarpia	Z. Dobuzilsky, L. Reinarowitsch
Kisler	Z. Lischupsky
Spoleta, Polizeibeamter	W. Karjak
Scarpione	R. Kokotilo
Cesare Angelotti	L. Romanowsky
Ein Hirt	S. Nawutschschik, T. Pautschuk
Ein Gefängniswärter	J. Lawtswajky
Ein Kardinal	— ein Richter — Robert — ein Sekretär — ein Offizier — ein Sergeant — Häfcher — Adlige — Bürger — Volk

Die Handlung spielt in Rom im J. 1800.

ТОСКА

Опера на 3 дії. Музика Дж. Пуччіні
лібретто Л. Іліко, переклад Ю. Шерухівця

О С О Б И:

Флорія Тоска	О. Поспєла
Маріо Каварадоссі	Др. В. Тисак
Барон Скарпія	З. Добузілський, Л. Рейнгарович
Закрістін	З. Лішчупський
Сполетта, поліцейний агент	В. Каряк
Счіларонне	Р. Кокотіло
Цезар Ангелотті	Л. Романовський
Пастух	С. Гавришук, Т. Панчук
Дозорщик тюрми	Ю. Лаврієвський
Кардинал	— Роберт — пікар — військової старшина — сержант — гайдуки — шпакта — мідані — юрба

Діяється в Римі 1800 р.

OPERNHAUS LEMBERG

TOSCA

Oper in 3 Aufzügen
Musik von G. Puccini
Libretto von L. Illico
Übers. von J. Schirrmacher

Dirigent und musikalischer Leiter: L. TURKEWITSCH

Inszenierung: W. BLAWAZKY
Szenische Gestaltung: M. RADYSON
Konzertmeister: M. LUSSENKO
Orchesterleiter: J. WOSCHITSCHAK

Künstlerischer Leiter: W. BLAWAZKY

PREIS DES PROGRAMMS 0-50 ZL.

ЛВІВСЬКИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР

ТОСКА

Опера на 3 дії
Музика Дж. Пуччіні
Лібретто Л. Іліко
Переклад Ю. Шерухівця

Директор і музичний керівник: Л. Туркевич

Постанова: В. ВЛАВАЦЬКИЙ
Оформлення: М. РАДИШ
Концертмейстер: М. ЛЮБЕНКО
Хормейстер: Я. ВОЩАК

Мистецький керівник: В. ВЛАВАЦЬКИЙ

ЦІНА ПРОГРАМНИ 0-50 ЗОЛ.

Рис. 6. Афіша опери «Тоска» Дж.Пуччіні 1942 року



Рис. 7. Афіша опери «Тоска» Дж.Пуччіні 1988 року



Рис. 8. Афіша опери «Тоска» Дж.Пуччіні 1995 року



Рис. 9. Постановка 1993 року.

Флорія Тоска – Н. Козятинська, Маріо Каварадоссі – О. Данильчук.



Рис. 10. Постановка 1998 року.

Маріо Каварадоссі – О. Данильчук, Ризничий – Ю. Трищецький



Рис. 11. Постановка 1998 року.

Флорія Тоска – Л. Савчук, Маріо Каварадоссі – О. Данильчук

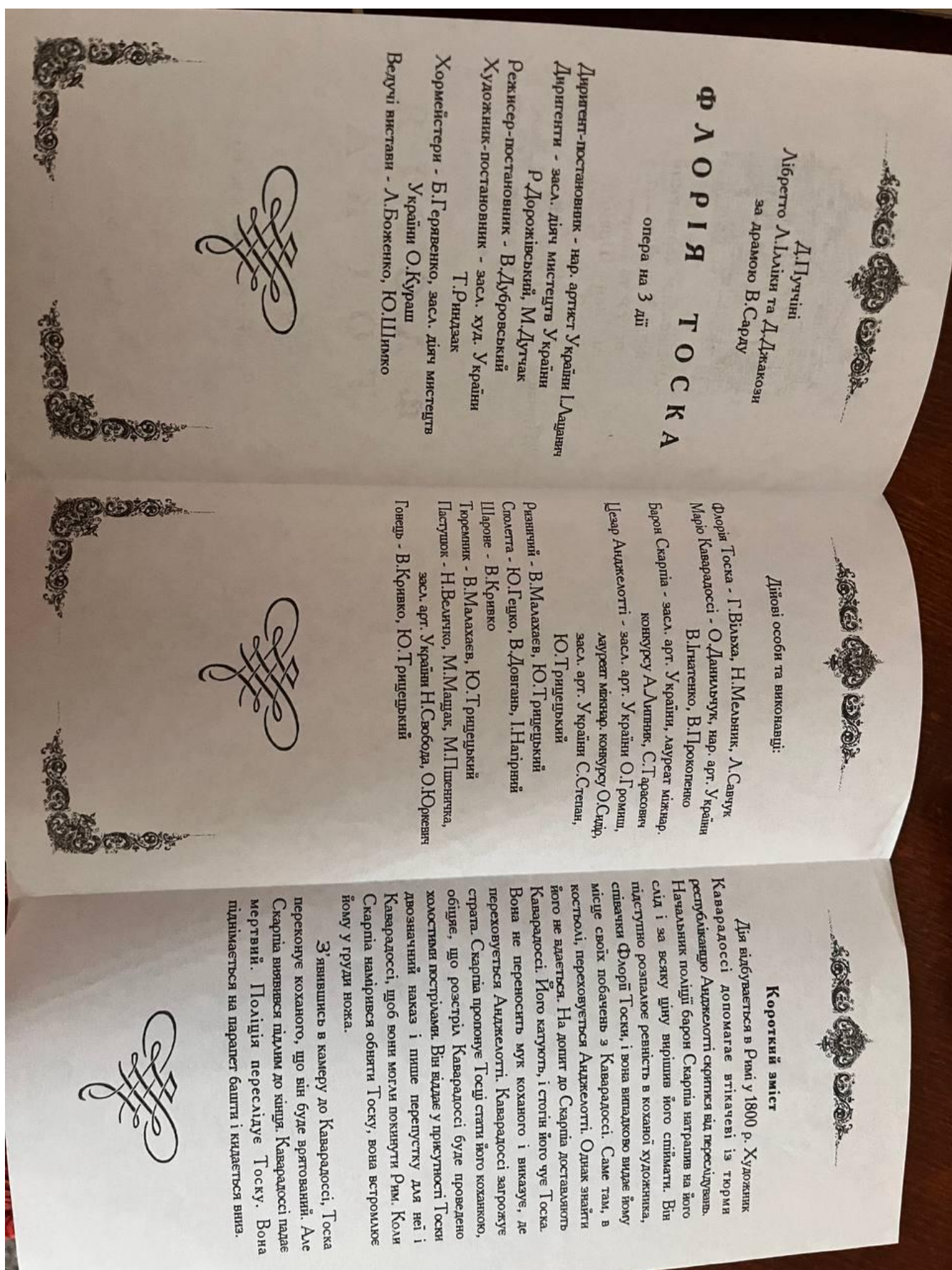


Рис. 12. Буклет опери «Тоска» Дж. Пуччіні 1999 року

ДІЙОВІ ОСОБИ ТА ВИКОНАВЦІ:

22 червня 2014 року

Флорія Тоска -

заслужена артистка України **Світлана МАМЧУР**

Маріо Каварадоссі -

лауреат міжнародного конкурсу **Роман КОРЕН**

Барон Скарпіа -

народний артист України
Анатолій ЛИПНИК

Анджелотті -

заслужений артист України
Орест СИДІР

Ризничий -

Юрій ТРИЦЕЦЬКИЙ

Сполетта -

лауреат міжнародного конкурсу
Олег ЛАНОВИЙ,

Шароне -

Роланд МАРЧУК

Тюремник -

Юрій ТРИЦЕЦЬКИЙ

Пастушок -

заслужена артистка України **Яна ВОЙТЮК**

ДИРИГЕНТ -

Ніколо ДЖУЛІАНІ (Італія)

Флорія Тоска -
заслужена артистка України
Світлана Мамчур

Маріо Каварадоссі -
лауреат міжнародного конкурсу
Роман Корен

Рис. 13. Афіша опери «Тоска» Дж.Пуччіні 2014 року





Рис. 14-16. Постановка 2014 року.

*Флорія Тоска – Світлана Мамчур, барон Скарпія – Анатолій Липник, Маріо
Каварадоссі – Роман Коренців*



*Рис. 17-18. Постановка 2021 року світлій пам'яті Михайла Дутчака.
Флорія Тоска – Любов Качала, барон Скарпія – Роман Страхов, Юрій
Шевчук*



Рис. 19-20. Постановка 2021 року.

Флорія Тоска – Любов Качала, Маріо Каварадоссі – Михайло Малафій



Рис. 21-22. Постановка 2024 року.

*Флорія Тоска – Софія Соловій, Маріо Каварадоссі – Максим Ворочек, барон
Скарпія – Юрій Шевчук, Сполетта – Віталій Роздайгора*



Рис. 23-24. Постановка 2024 року.

*Ризничий – Юрій Трицецький, Маріо Каварадоссі – Михайло Малафій,
Анджелотті – Володимир Шинкаренко*