

**Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка**

Кафедра академічного співу

Дипломна робота
для здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр»
на тему:

«Проблематика виконання жіночих партій в опері

Джакомо Пуччіні «Турандот»

Виконала:
студентка IV курсу
Спеціальності 025 “Музичне мистецтво”

профілізації академічний спів
Стефанів Христина Борисівна

Науковий керівник: -
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики

Мартиненко О. В.

Рецензент -
Кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри академічного співу -

Комаревич І. Л.

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. НОВАТОРСЬКІ РИСИ ОПЕРИ «ТУРАНДОТ» ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ В КОНТЕКСТІ ОПЕРНОГО СТИЛЮ 1-ї ПОЛОВИНИ ХХ СТ.	
1.1. Особливості оперного стилю композитора.....	7
1.2. Історія створення та драматургія опери.....	13
РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО ВТІЛЕННЯ ПРИНЦЕСИ ТУРАНДОТ ТА РАБІНІ ЛЮ В ОПЕРІ «ТУРАНДОТ».	
2.1. Образи Турандот та Лю в драматургічній канві опери (музично-виконавські характеристики вокальних партій).....	17
2.2. Видатні виконавиці партій Турандот та Лю.....	29
РОЗДІЛ III. СЦЕНІЧНІ ПОСТАНОВКИ ОПЕРИ	
3.1. Прем'єрний показ опери та найвизначніші світові постановки.....	39
3.2. Опера «Турандот» на сцені Львівського оперного театру.....	45
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	53
ДОДАТКИ.....	58

Вступ

Джакомо Пуччіні належить до найбільших геніїв італійського національного оперного мистецтва кінця XIX початку XX століття. Творчість молодого Пуччіні, формувалася в епоху, коли в італійському музичному театрі, зароджувався новий напрямок - веризм. Талант Дж. Пуччіні вирізняється тим, що його веризм поєднав в собі традиції пізнього Дж. Верді, увібрав в себе традиції Р. Вагнера, а також вплив російської та французької ліричної опери. Подібно до веристів, Дж. Пуччіні застосовує сучасний сюжет повсякденного побуту звичайних людей, він шукає матеріал для втілення драм, заснованих на гострому любовному конфлікті, але водночас, його твори наповнені глибоким психологічним змістом та тонкою поезією.

Дж. Пуччіні постає, як майстер вокального письма, мелодист, чудовий знавець сцени. Його твори відрізняються напруженим драматизмом та стрімким розвитком дій. Як зазначає М. Черкашина-Губаренко: «Опері, належить сфера, яка розташована в межах театрального світу, але яка охоплює територію, де театр і музика, тісно переплітаються» [32, с. 53]. Подібну думку висловлює І. Нестьев: «Надзвичайні театральні пристрасті, розпалювали в композитора вогонь натхнення, пробуджували до життя музичні образи» [24, с. 79].

Пуччіні був єдиним композитором, який зумів вийти за рамки веристського напрямку, додавши новизни своїм операм. Остання його опера, «Турандот», завершує шлях класичного оперного жанру. В цей період, переважає панування експресіонізму, неокласицизму, авангардистських течій, що взаємодіє з повною перемогою декламації над принципами мелодизму.

Робота присвячена розгляду виконавських аспектів головних жіночих партій (Лю та Турандот) в опері «Турандот» Дж. Пуччіні. **Актуальність** дослідження, полягає у необхідності розуміння стилістико-виконавських вимог щодо жіночих партій в опері «Турандот», для кращого сценічного втілення. Для вокаліста надзвичайно важливо орієнтуватися в стилістиці композитора, драматичній концепції опери, вокальних вимогах виконання партій, а також вміти аналізувати різні інтерпретації виконання, адже це сприятиме чіткому усвідомленню поставлених художніх завдань та глибшого проникнення в образ героїнь.

Об'єктом роботи є пізня опера Дж. Пуччіні «Турандот».

Предметом дослідження, є виконавські особливості жіночих партій (Лю та Турнадот) в контексті оперної драматургії.

Мета роботи – визначити особливості виконавського втілення образів Лю та Турандот з опери «Турандот» Дж. Пуччіні. В центрі уваги дослідження, є порівняльна характеристика двох головних героїнь в інтерпретації світових оперних співачок.

Новизна дослідження, полягає в тому, що в роботі здійснена не лише музично-виконавська характеристика образів принцеси Турандот та рабині Лю, а й висвітлено інтерпретації сценічного виконання різними співачками від найдавніших зразків до сучасних, що безпосередньо впливає на трансформацію образу в контексті часу.

Відповідно до мети, поставлено такі завдання:

1. Охарактеризувати особливості оперної спадщини Дж. Пуччіні та визначити місце і значення в ній опери «Турандот»;

2. Дослідити вокально-технічні завдання партій Турандот та Лю та проаналізувати їх виконавські інтерпретації видатними співачками;
3. Розглянути сценічні особливості найвизначніших постановок опери «Турандот» (режисерські рішення, історичний контекст, костюми, декорації, особливості виконання партій тощо);
4. Зробити ґрунтовні висновки на основі проведеного дослідження.

Основні методи дослідження, що застосовані в роботі:

- *аналітично-пошуковий* – при вивченні наукової літератури та матеріалів дотичних до теми; при аналізі інтерпретацій партій Лю та Турандот, у виконанні світових співачок, розгляді та порівнянні оперних постановок;
- *структурно-системний* – при аналізі джерел;
- *теоретичний* – у зазначенні технічно-виконавських проблем обраних партій, що полягають у взаємозв'язку музично-виконавської майстерності та технічного аспекту оперного голосу;
- *історичний* – при дослідженні еволюції оперного стилю Дж. Пуччіні та чинників що повпливали на нього.

Теоретична база дослідження - опрацьовані літературні та інтернет джерела, аудіо- та відео матеріали, сучасні постановки опери «Турандот» Дж. Пуччіні. Серед літературних джерел, змістовною теоретичною базою для дослідження композиторського оперного стилю, драматургії опери «Турандот», зокрема, специфіки виконання партій Лю та Турнадот, стали праці: П. Белого [4], Е. Бирюковой [7], М. Брук [3], Є. Венедиктовой [5], К. Гоцци [2], Л. Данильченко [8], В. Дмитриева [10], А. Кенисберга [13], О. Корчової [16], О. Левашової [17], И. Нестьева [20], И. Мартынова [21].

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості використання його матеріалів для глибшого розуміння специфіки творів композитора у ході інтерпретацій.

Структура: робота складається зі вступу, 3 розділів (6 підрозділів), висновків, списку літератури (33 позиції) та додатків. Загальний обсяг сторінок: 44 сторінки

РОЗДІЛ I. НОВАТОРСЬКІ РИСИ ОПЕРИ «ТУРАНДОТ» ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ В КОНТЕКСТІ ОПЕРНОГО СТИЛЮ 1-ї ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

1.1. Особливості оперного стилю композитора

Дж. Пуччіні є одним з останніх великих італійських майстрів оперного *bel canto*. Основні риси, властиві індивідуальній творчій манері його письма: зворушливий оперний сюжет з рисами мелодраматизма; ефектність жанрових сцен; безперервність музично-драматичного розвитку; співоча, виразна мелодія; змішаний стиль вокальної мелодики, що поєднує кантилену з драматичною декламацією; багатий фарбами оркестр, що не заступає голос; багатогранні оперні образи [5, с.45]. Ці характеристики стилю, поступово кристалізувались в творчому становленні композитора, який з ранніх років був занурений в світ італійської опери та увібрав найкращі її риси.

Дж. Пуччіні навчався музиці в місцевому інституті «Пачіно» і в Міланській консерваторії (у Понк'єллі і Бадзіні). У Мілані, вже в 1884 році виступив з

першою оперою «Вілліс», що мала великий успіх. Ще більший резонанс, отримала в Турині в 1893 році опера «Манон Леско». З 1891 року живе в Торредель Лаго (ідеальне місце для полювання та рибної ловлі) і околицях, де народжуються інші його відомі опери [8, с.127]. Композитор швидко досяг міжнародної популярності, витримав напади національної критики, що були викликані його виступом проти першої світової війни, робив численні поїздки за кордон, в тому числі й в пошуках матеріалу для своїх творів.

Оперний композитор в повному розумінні слова, Дж. Пуччіні, вважається справжнім продовжувачем традицій Дж. Верді в італійському музичному театрі. Разом з тим, його художній світ відрізняється від світу Дж. Верді, адже був сформований в інший історичний період. Це період *fin de siècle* (кінець століття - франц.) [7, с.12], який відрізнявся в Італії поверхневим спокоєм і пошуками зовнішніх прикрас, був відзначений започаткованою кризою, яку ще більше загострювала завзято розвиваюча наука (особливо марксизм і психоаналіз). Дж. Пуччіні постав виразником різних ідеологічних течій і настроїв, які він з усім своїм рідкісним драматичним чуттям, зумів використати і злити воєдино з майстерністю і постійним оновленням засобів виразності (досягнутим, також частково композиторами інших країн, які створили передову музичну мову, - перш за все Ж. Массне, К. Дебюссі та інш.). Йому вдалося до такої міри влитися в потік загальноєвропейського мистецтва, що його могли звинувачувати в ухиленні від «національного мистецтва» заради прісного, хоча і добре розробленого, «інтернаціонального жанру».

Найбільш характерні компоненти опер Дж. Пуччіні – смак до живопису, що відтворює певне середовище (з примітними зверненнями до екзотики),

хроматизм, що композитор продовжив від Р. Вагнера та імпресіонізм, декаденство, що виразилося в постійній меланхолії, з якої часом вдало контрастують блискучі веселощі вставних номерів, похмуре освітлення реальності в гармонії з прийомами натуралізму і веризму, схильність до «слізної комедії». Такі явні компоненти опер Дж. Пуччіні, зібрані в цілісну музичну мову. Всі виражальні засоби, без жодних надмірностей передають суть італійської душі, чуттєвої і пристрасної, в вираженні горя і радості, яскраво проявилися в мелодійному співі, так, як це було у великих оперних композиторів-італійців XIX століття, тобто природньо і безпосередньо.

Завдяки мелодизму і досягненням у вокальній сфері, Дж. Пуччіні, набагато випереджає інших своїх сучасників. Хоча його особистість яскраво проявилася у властивостях гармонічної палітри і в майстерній оркестровці (пластична і суворархітектонічність, але при цьому не позбавлена ескізності, імпровізації). Саме людському голосу, довіряє він завдання висловити свою душу: від гнучкого речитативу (так званний «спів мелодекламація»), до крику і ридання або плавної кантилени, що долають напругу мелодійної хвилі, із стрімкими злетами, подібно хвилям. Ретельний і методичний різьбяр, Дж. Пуччіні завжди виявляв незадоволеність зробленим [2, с.45]. Він ґрунтовно працював над своїми творами і потім вносив в них численні поправки.

Театральний талант Дж. Пуччіні, проявився також у виборі і розробці лібрето, до яких він ставився з великим інтересом, цілком зрозумілим, якщо врахувати значення сюжетів в його операх. В його операх, майже все зосереджено навколо жіночих образів і пронизано звуковою атмосферою з влучними образотворчими намірами. Його сюжети свідчать про бездоганну

техніку розвитку подій і розкриття долі і психології головних дійових осіб, поруч з якими, Дж. Пуччіні ставить оригінальних другорядних персонажів.

За винятком єдиної чудової опери-буффа, «Джанні Скіккі» (що свідчить про вплив «Фальстафа» Дж. Верді), інші його найбільш типові твори, закінчуються трагедією або обтяжені її вантажем, оскільки любов, велика рушійна сила опер Дж. Пуччіні, приречена стати, свого роду, спокутним покаранням. Лише, в «Турандот», композитору вдалося б подолати цю обтяжливу необхідність, створивши образ крижаної принцеси, яка б піддалася почуттям пристрасті й любові [6, с. 45]. Однак опера обривається на самозреченні маленької Лю, яка жертвує своїм коханням і життям заради щастя коханої людини.

Опери Дж. Пуччіні, містять різноманітні виконавські складнощі. Його музика, пластично слідує за зміною сценічних образів, натомість в операх фактично немає завершених оперних номерів. Адже невеликі аріозо, поступово переходять в співочу мелодекламацію – речитативи і діалоги, і тому вимагають від вокаліста певної концентрації на дотриманні цільності образу та емоційної характеристики.

Основний тип співу в операх Дж. Пуччіні – аріозний. В його операх, аріозо будується на чергуванні різних видів мелодії: ліричної, піднесеної, патетичної. Мелодії його жіночих партій, значно об'ємні за діапазоном, в них синтезується декламаційно-речитативні і кантиленні риси [11, с.232]. Динамічні контрасти, широкі стрибки в межах мелодичної лінії, різкі тональні контрасти – основні характеристики героїв в операх Дж. Пуччіні.

З жіночих голосів, композитор задіює ліричне сопрано (легкий голос, що

може втілити різноманітні градації та емоційні зміни настрою героїв – Лаурета «Джанні Скіккі», Мімі «Богема», Лю «Турандот», Мюзета «Богема»). Значна драматична роль покладена й на драматичних сопрано (голос із потужнішою силою звучання, порівняно з ліричним сопрано – Мадам Батерфляй, Манон Леско, Флорія Тоска, Турандот). Наприклад, партія Турандот, характеризується сильним високим голосом та здатністю з легкістю відтворювати глибокі драматичні моменти. Однак й розкриття саме внутрішньої історії героїв, також є складним заданням для співачок, що вимагає проникливості та переконливості в акторській грі.

Вимоги до виконання партій Дж. Пуччіні у вокальному аспекті, мають паралельні завдання з партіями Дж. Верді, так як обидва митця представляють вокальну школу *bel canto*. Проте в операх Пуччіні, від виконавця вимагається більш реалістичне втілення сценічних образів, посилене нюансування та градації в динаміці, звуковій філігранності та агогіці, здатність цільно поєднувати аріозні номери вокального типу з речитативами. Технічно, голос має бути гнучким та податливим до відтворення різних емоційних змін.

1.2. Історія створення та драматургія опери

Після перегляду вистави за сюжетом казки Гоцці, у Дж. Пуччіні виникла ідея написати ще одну оперу, і він невдовзі приступив до роботи. Композитор не тільки займався написанням музики, а й активно брав участь у написанні лібрето. Страждаючи від раку, Дж. Пуччіні знав, що пише свою останню оперу, а тому дуже переживав, що не встигне завершити її. Хвороба і самотність, ускладнювали психологічний стан композитора, у нього було передчуття близької смерті. Саме в такій трагічній атмосфері, створювалося останнє творіння Дж. Пуччіні – опера з казковим сюжетом «Турандот» на лібрето Дж. Адамі і Р. Сімоні – сучасних, на той час, лібретистів. Однак в музиці, не відчувається ніякого згасання, навпаки, в ній є більше драматичної сили, ніж у попередніх його операх.

«Є незмінні закони театру – зацікавлювати, вражати і тішити серця» – так визначив Дж. Пуччіні своє ставлення до основних завдань оперного мистецтва [7].

Під враженнями драматичного театру, в композитора зароджується нова ідея опери: Дж. Пуччіні був захоплений спектаклем «Турандот» Ф. Шиллера в Берліні в театрі Макса Рейнгардта, тому він запропонував сюжет своїм лібретистам, але лише за однієї вимоги – лібрето має бути сповнене фантазії і справжніх людських почуттів. Дж. Адамі і Р. Сімоні погодилися редагувати для опери класичний сюжет. Дж. Пуччіні знову відчув натхнення.

Для написання опери, маестро почав вивчати китайський фольклор та народні інструменти. Британський музей надав композитору унікальні зразки стародавніх китайських мелодій. У задумах Дж. Пуччіні, драматургією нової

опери є трагікомічний сюжет К. Гоцці з більш серйозним, драматичним варіантом п'єси Ф. Шиллера. Однак композитор не відмовився від властивих йому раніше художніх рис у цій казковій опері. Китайський колорит, став екстравагантним відображенням характерів героїв та їх людських пристрастей. Дж. Пуччіні писав лібретисту: «Знайдіть мені щось таке, що змусило б усіх плакати!». І в іншому листі: «Якщо ви мені зробите з цієї казки іншу Турандот – фантастичну, поетичну, повну життя, – я почну працювати над нею» [7].

Роботу над оперою «Турандот», Дж. Пуччіні розпочав у 1921 році. Написання опери затягнулося майже на три роки, тому що лібрето писалось повільно, з великими перервами. Маєстро сумнівався у своїх силах і навіть хотів відмовитися від написання опери... За домовленістю з лібретистами, опера мала складатися з двох дій. Але уява композитора так загострилася, що він пише в листі до Дж. Адамі: «У третій дії нехай кровопролиття викличе бурхливий прояв народного гніву» [7].

Також можна побачити, що у «Турандот» Дж. Пуччіні надав хору більшої уваги, ніж в попередніх своїх операх. У хорі він зображає китайський народ, хорова партія опери, звучить дуже епічно, масштабно, з бурхливими пристрастями та вражає своєю красою. Про це свідчатт листи Дж. Пуччіні того часу, які не можна читати без хвилювання: «Мені залишилося недовго, – писав він лібретистам, – ви прирекли мене на смерть... Сімоне зведе мене в могилу... Наша Турандот в густому тумані... Ви обидва зникли в темряві і байдужості ...». Гіркотою безвиходу, проникнутий останній лист композитора до Дж. Адамі: «Я кладу мої руки на рояль, і вони припадають пилом! На моєму письмовому столі височіє гора листів і ніякого сліду музики... Але як я можу створювати музику,

не маючи лібрето... Отже, ви не хочете думати про те, що тут знаходиться людина, у якої земля палає під ногами!» [7].

Дж. Пуччіні був хворий, але він не покидав роботу. Не маючи лібрето третьої дії, він записує музику без тексту у чернетку. Кілька разів переписує вступ до другої дії, важко працює, але робота рухається не так швидко, як би хотілося. Композитор страждає, але ці страждання часто змінюються спалахами енергії, що дозволяє йому далі продовжувати писати музику. Нарешті лібрето завершене, але занадто пізно, приступивши до роботи над третьою дією і прощальною арією Лю, Дж. Пуччіні відчуває гострий біль в горлі, що змусило його негайно поїхати на лікування в Брюссель. Маєстро бере з собою найдорожче – ескізи фіналу опери та знаменитий дуєту Турандот і Калафа, сподіваючись, що доля дасть йому час для завершення опери.

Лікування покращує стан композитора. Щоб останній раз почути свою музику, важко хворий Дж. Пуччіні, планує їхати в театр на оперу «Мадам Баттерфляй», однак хвороба не дозволяє. Композитор втрачає можливість говорити і пише лікарям на клаптику паперу: «Дайте мені тільки двадцять днів, щоб я зміг закінчити «Турандот» [7]. Операція проходить успішно, лікарі без сумнівів дають позитивні прогнози в одужанні композитора. Але настає фатальний фінал, 29 листопада 1924 серце Дж. Пуччіні не витримало. Вся Італія та весь музичний світ з великим сумом прощалися з великим маєстро.

Прем'єра «Турандот», повинна була відбутися в квітні 1925 року, але смерть композитора віддалила її на рік. Незабаром фінал опери був дописаний за ескізами покійного Пуччіні його учнем, композитором Франко Альфано, за допомогою А. Тосканіні.

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ ПРИНЦЕСИ ТУРАНДОТ ТА РАБІНІ ЛЮ В ОПЕРІ «ТУРАНДОТ».

2.1. Образи Турандот та Лю в драматургічній канві опери (музично- виконавські характеристики вокальних партій)

Опера «Турандот» є кульмінаційним твором в оперній спадщині Дж. Пуччіні. Музичні характеристики, які застосовуються автором в опері «Турандот», містять в собі багато нового. Композитор застосовує портретні характеристики в сольних епізодах, як він це робив у попередніх операх, хоч і взаємодія цих засобів, дещо відрізняються між собою. Багато що можна пояснити новими, не типовими для попередніх опер Дж. Пуччіні типами характерів (як приклад: лише образ Лю, відображається в його традиційному веристському стилі). Композитор залишає традиції, поєднує методи та прийоми характеристик, які він застосовував раніше, розширюючи рамки засобів виразності для нової сучасної музики.

В останньому творінні Дж. Пуччіні опері «Турандот», композитор представляє яскраві жіночі образи, які контрастують між собою. В першому образі, Дж. Пуччіні розкриває образ холодної та жорстокої принцеси Турандот, а в другому – образ рабині Лю, який відображений, як образ добродісної та люблячої дівчини [23, с.142]. Протиставлення цих різних за характером образів,

відображене на рівні музичної драматургії.

Образ Турандот має динаміку та розвиток, натомість образ Лю, є незмінним. В драматургії опери, виникає любовний трикутник Турандот - Калаф - Лю, центром якого, є Турандот і Калаф. Лю є – персонажем другого плану, образ якої, відтіняє Турандот, але за емоційним вираженням, Лю є сильною та стійкою.

Образ Турандот в опері є контрастним. В I-й дії героїня зображена жорстокою та недосяжною. У II-й дії відбувається досить емоційна розповідь Турандот. Вона вважає, що душа її прашурки, яку було жорстоко вбито іноземними загарбниками, вселилася в її тіло, і хоче помститися усьому чоловічому роду. Автори лібрето, щоб додати новизни опері – додають образу Турандот більшого драматизму, тому що у Гоцці принцеса не є одержима помстою, але вона відстоює свої права, за свою жіночу гідність, не протистоїть шлюбу, що перетворює її в рабіню чоловіка.

Зміна характеру Турандот, все ж таки відбувається в самому кінці опери в дуеті з Калафом, коли вона не може більше приховувати свої почуття любові. Перевтілення героїні можна побачити у фрагменті в якому звучать слова: «E t'ho odiato per quella... E per quellat'ho amato...» - (Я ненавидіти хотіла, але любов перемагає).

В ній, композитор використовує верхній регістр, тому від виконавиці вимагається висока майстерність і володіння диханням, а також перехід з одного регістру в інший:

Прикл. 1

sostenendo molto *ten.* sempre più sostenuto *più f*

Тур.
Тур.
Я не на - ви - деть хо - те - ла... Но лю -
È l'ho o - dia - to per quel - la... È per

Тур.
Тур.
- боя по - беж - да - ет. Страш - ной му - кой тер - за - юсь.
quel - la l'ho a - ma - to, tor - men - ta - ta e di - vi - sa

44 Più mosso (molto concitato)

Прикл. 2

Тур.
Тур.
Сне - та - ер! Сне - та - ер! Сне -
È l'al - ba! È l'al - ba! È

rit. *pp*

Тур.
Тур.
- та - ер!
l'al - ba!

a tempo, ma poco meno $\text{♩} = 77$

Тур.
Тур.
Ту - ран - дот no -
Tu - ran - dot tra -

Музична характеристика Турандот, демонструється у лейтмотивній системі та в сольних і ансамблевих номерах. Характеристика принцеси в опері, відбувається за допомогою двох лейттем: першатема – жорстока, сувора (див.прикл. 3), а друга тема, у якій задіяна пентатоніка, урочисто-ритуального характеру (див.прикл.4).

Прикл. 3

fff

Прикл. 4



Центральна сольна характеристика Турандот II-ї дії, у якій арія героїні побудована у традиційній складній двочастинній формі: розповідь Турандот, витримана в повільному темпі, а звернення до Калафа, в більш швидкому. Ця складна, у виконавському відношенні вокальна партія, розгортається у високій теситурі, де відбуваються різкі дисонантні стрибки з гострою інтонацією і енергійними пунктирними ритмами. Кульмінацією арії стає фраза «Gli enigmasono tre, la morte e Il Principe!» (Загадок є три, смерть і принц!).

Прикл. 5

The image shows a musical score for the aria 'Gli enigmasono tre, la morte e Il Principe!' by Turandot. It consists of two systems. The first system shows the vocal line (Turandot) and piano accompaniment. The vocal line is in a high register and features sharp, dissonant leaps. The piano accompaniment is in a minor key and features a complex, rhythmic accompaniment. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the phrase 'Gli enigmasono tre, la morte e Il Principe!'. The vocal line is in a high register and features sharp, dissonant leaps. The piano accompaniment is in a minor key and features a complex, rhythmic accompaniment.

Тур-
Тур.
оча - стая! Чи є - си - док бу - дуть три, а смерть од -
- та - на! Чи є - ніг - ти со - мо тре, та зми - ло -

48

Тур-
Тур.
- та - на!
Принц (в паравозі)
Il Principe (con spirito)
Нєт, нєт! Тво -
Чи є -

49

У ансамблевих сценах принцеса Турандот, все таки залишається такою ж холодною і жорстокою, що можна побачити у сцені загадок з II-ї дії. Тут відбувається поєдинок Турандот і Калафа, тому сцена має конфліктний характер; в партії героїні переважає декламація. Аналогічна поведінка героїні, відбувається і в сцені з Лю, Калафом і Тимуром, у III-й дії. У цьому епізоді Турандот протиставлена не тільки Калафу, але також Лю і Тимур, а її музичний характер, стає більш зловісного відтінку. Увокальній партії, можна побачити експресію, високу теситуру і гострі хроматичні ходи: «Strappatele il segreto!» - («Кліщами вирвати ім'я!»).

Прикл. 6

Турандот
Turandot

molto rit. [25] **Andante mosso** $\text{♩} = 92$
(*new tempo*)
(*moderato*)

Лю
Liu

- боя своєю жер-тву
- fer - ta su - pre - ma

p *molto rit.* [25] **Andante mosso** $\text{♩} = 92$

no - mio a - my - re!
del mio a - mo - re!

Тур.
Tur.

- ша - ма вир-вуть н - ма!
- pa - te - te il seg - re - to!

con forza

So - na - ve lly - Tan - Pa - ol
Chia - ma - te Pa - Tin - Pa - ol

Повне переродження принцеси, яка здобула людяність, показано композитором в дуеті з Калафом. Дует відбувається безпосередньо після смерті Лю і стає драматургічним, кульмінаційним завершенням твору. У музичному співвідношенні, партія Турандот насичена мелодизмом, фразами з широким диханням. Яскравим підтвердженням цьому, є аріозо Турандот: «*Quanti ho visto morire per me! E li ho spregliati! Ma ho temuto te!*» – (Скількох я бачила, що вмирали за мене! І я знехтувала ними! Але побоялась тебе!).

Прикл. 7

The image shows a musical score for Turandot, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is in two systems. The first system shows the vocal line with lyrics in Ukrainian and Italian, and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'espr. cresc.', 'mf', 'pp', 'dim.', and 'poco dim.'

System 1:

espr. cresc.

Тур.
Tur.
стра-сти тре - пет див - ний. Мно - ги -
que - sto mal su - pre - mo. Quan - ti ho

System 2:

Тур.
Tur.
- е за лю - бовь мо - ю шам на смерть! Лишь ты, при -
vi - sto mo - ti - te per me! E li ho spre-

dim.

poco dim.

В дуеті з Калафом, особливу увагу потрібно приділити точності виконання хроматизмів, а також слідкувати за інтонаційними моментами і співати інтервали у високій позиції, оскільки спадний хроматичний рух може

провокувати до зниження інтонації.

Прикл. 8

Тур.
Тур.

- е за лю - бовь мо - ю шли на смерть! Лишь ты, при -
 vi - sto mo - ri - ge per me! E li ho spre.

Тур.
Тур.

- ше - лец, по - ко - рна ме - ня!
 - gia - ti! Ma ho - te - tu - to te!

dim.

poco rit.

a tempo

Вокальна партія Лю, не є зовсім великою, але є яскраво виразною. Вже в перших фразах, героїня характеризується як тендітна дівчина, що згадує усміхненого їй колись, принца Калафа. Мелодика її вокальної партії, контрастує з фразами Тимура і Калафа.

Прикл. 9

Лю
Liu

- ня! Мо - лю, гос - по - динь, мо - лю, мо -
 - ті! Si - gno - re, pie - tà pie - tà di

Принц
Il Principe

Я сам о по - ша - де мо - лю! Не слу - ша - ю
 Son io che do - man - do pie - tà Nes - su - no più a

Тим.
Tim.

- лю! Не в ся - лях рас - сть - ся с то -
 - ті! Non pos - so stac - car - mi da

sempre cresc. poco a poco

a tempo

Лірика з'являється в партії Лю, під час розмови з Калафом, що свідчить про її таємні почуття. Ідея прихованих почуттів, дуже переконливо втілюється в музичній виразності – вихід на високий діапазон з динамікою *pp*. Цей прийом був присутнім в партії Лю весь час, що становить головну технічну складність для виконавців.

Образ Лю, тендітної і ніжною рабині, яка жертвує собою заради кохання, втілює в опері ідею моральної величі та жіночого героїзму. Але її

безкорислива любов до принца Калафа, призводить героїню до самогубства заради щастя коханого. З усіх персонажів опери, образ Лю характеризується як типовий веристський образ - люблячий і жертвний, з романтичними рисами [6, с.31]. Лагідна, але в той же час стійка Лю, живе заради щастя інших: її самовідданість і жертва, яку вона приносить заради коханої людини, на її думку, є єдиним вирішенням проблеми. Про це також пише дослідник Ф. Бінґ в своїй статті «Веристская идея женских образов в современной китайской опере и операх Дж. Пуччини». Він дає таке визначення героїням веристської драми: це персонаж «з дитячими рисами характеру, не роздумуючи приймає поведінкові стереотипи як єдиної можливої "правди життя", навіть якщо це смертельно небезпечно» [2, с.165].

Для відображення характеристики Лю, композитор використовує витончену гармонію, яскраву оркестрову партію. Це пояснюється творчою зрілістю Дж. Пуччіні та впливом на його творчість сучасних музичних стилів.

Сольна характеристика героїні, відбувається в арії з I дії «*Signore, ascolta*» (Пане, послухай!).

Liù
Liù

Adagio $\text{♩} = 50$
(умоляюче, со слезами)
(supplichevole, piangente)

rall.

О го-ло-во-
Si-gno-re, a-

го-ло-во спо-со-бен тво-е тро-нуть серд-це?
-ta-na che mio-va il tuo suo-re. fe - ro - ce?

42 Adagio $\text{♩} = 50$

pp

pp

- дин мой! Ах, ме-ня по-слу-шай! Лю у-же не та! Сил боль-ше
- scol - ta! Ah, signo-re, a-scol-ta! Liù non reg-ge più! Si spez-za il

Тут також присутня тиха по динаміці мелодія, яка повністю дублюється оркестром, що надає східний колорит музиці. Виконавська складність арії, полягає у поступовому охопленні більшого діапазону, який теситурно є досить високим. Складність полягає також у фразуванні, тому що музичний матеріал першої арії Лю, побудований на великій кількості коротких фраз, які перериваються паузами, і співакам необхідно виконувати їх більш протяжно. Також є складність в кульмінаційному моменті цієї арії – філірування та дотримання у високій позиції високої ноти до повного розчинення звуку.

У цій арії, ніжна рабиня Лю, яка служить татарському хану Тимуру, молить його сина, принца Калафа, відмовитися від витівки розгадати три загадки Турандот, тому що покаранням за програш є – смерть. Лю просить його подумати про сліпого батька і про неї, які не витримають важкий шлях у вигнанні без нього. Але Калаф занадто засліплений красою холодної принцеси.

Друга арія героїні звучить в фіналі III-ї дії. Турандот, вийшовши на сцену,

сама задає питання Лю: що дає їй таку стійкість? Це любов, відповідає Лю, і в арії "Tu, che di gel sei cinta" ("Ти, серце в лід закувала"), вона передбачає, що і вона, гордовита принцеса Турандот, «яка закувала серце в лід», незабаром відчує любов до Калафа.

Прикл. 11

Музична партитура для арії Лю: "Tu, che di gel sei cinta". Темп: *Andantino mosso* (69 уд./хв), з деякою агітацією. Динаміка: *con dolorosa espressione*. Українські лібретто: Ты серд-це в лед за-ко-ва-ла, но люб-ви не-ли-кої си-лой. Італійські лібретто: Tu che di gel sei cin-ta, da tan-ta fiam-ma vin-ta.

Тут вперше в вокальній партії Лю з'являється динаміка *ff*. Експресивний вибух емоцій у вирішальний момент – Лю збирається покінчити життя самогубством заради свого коханого, що є характерним для веристської опери. Але східна специфіка сюжету і національність героїні, вносять зміни в музичний образ рабині: вона стримана у своїх почуттях та впевнена в правильності свого рішення. Тому музика яка характеризує Лю, дуже відрізняється від емоційно-експресивної пристрасті Калафа і Турандот, тому що арія є передсмертною.

Жанрова природа опери «Турандот», досить складна. Тут поєднуються різні джерела - народний казковий епос, героїка, трагедійність, і, звичайно ж, лірика. Хоч композитор і не встиг завершити оперу, він зумів

досягнути художньої єдності всіх елементів. Жіночі образи які мають антагонічний характер – Лю і Турандот в опері, з одного боку, протистоять одна одній, але з іншого – саме через жертвність першої, друга набуває нових якостей, дізнавшись про цінність любові. Завдяки цьому, конфлікт в опері вирішується. Пуччіні залишив оперу незавершеною, конфлікт розв'язки не отримав.

Композитор помер, так і не встигнувши «пов'язати» смерть Лю з «щасливим кінцем».

2.2. Видатні виконавиці партій Турандот та Лю

Першою, хто виконав головну партію Турандот в світовій прем'єрі опери (дир. Артуро Тосканіні) 25 квітня 1926 року, була **Роза Раїза (1893-1962)**, що ймовірно було піком її кар'єри. Роза Раїза, народилася 30 травня 1893 року в місті Білосток Російської імперії в єврейській родині Хершела і Фріди Бурштейн [11, с.35]. Разом зі своїм двоюрідним братом Sasha Vigdorichik і його сім'єю, Роза бігла з Польщі, коли їй було 14 років через єврейські погроми в Білостоці.

В Італії Роза познайомилася з Даріо Аскареллі (італ. Dario Ascarelli) і його дружиною Естер, які виявили в дівчинці музичний талант і спонсорували її навчання в консерваторії Неаполя, що була тоді на території монастиря San Pietro a Majella. Її викладачем була знаменита співачка-контральто Барбара Маркізіо - одна з видатних італійських співачок середини XIX століття. Маркізіо в 1912 році представила дівчину провідному оперному диригенту і

імпресаріо Клеопонт Кампаніні, який після прослуховування, вирішив зайнятися її кар'єрою і підписав з нею контракт для роботи в американській Philadelphia-Chicago Opera [29, с.12].

Її північно-американський дебют, відбувся 14 листопада 1913 в Балтіморі в ролі Мімі в опері «Богема» зі співаком-тенором Джованні Мартінееллі з «Метрополітен-опери». Весною 1914 р вона вирушила в Лондон, де дебютувала в Ковент-Гардені в «Аїді» з Енріко Карузо. Потім поїхала до Парижа, де заспівала в декількох операх. Відвідала Турин. В Італії була представлена знаменитою співачкою Еммою Карелл своєму чоловікові-імпресаріо Вальтер-мокко, який взяв Розу в травні 1915 року в турне по Південній Америці. Співачка виступала в Буенос-Айресі, Росаріо, Монтевідео, Сан-Паулу, Ріо-де-Жанейро і Порту-Алегрі.

Після свого повернення з Південної Америки, Роза Раїза дебютувала в Ла Скала в опері *Francesca da Rimini* італійського композитора Ріккардо Дзандонаї. Тут виконала і інші ролі. Потім співала в Римській опері, після чого знову поїхала в Америку, де Кампаніні заявив в *Chicago Tribune* про плани співачки на 1916-1917 роки. У Чикаго за свою співочу кар'єру вона виступила майже п'ятсот разів.

25 квітня 1926 році Роза Раїза виконала головну партію в світовій прем'єрі опери «Турандот». 4 листопада 1929 року Роза Раїза була удостоєна честі відкрити новий чиказький театр *Civic Opera House*, при цьому трансляція з театру велася на всій території США [15, с.23].

Співачка страждала від раку, перенісши подвійну мастектомію в 1940 році. Померла 28 вересня 1963 року в Лос-Анджелесі. Була похована на

кладовищі Holy Cross Cemetery містечка Culver City, округ Лос-Анджелес.

Важливо що, після виступу Франчески в Ла Скала вона зустріла Джакомо Пуччіні, який відвідав її після вистави. Він був дуже вражений її грою і потенціалом, пізніше Раїза розповідала пресі, що, коли вона запитала його, яку зі своїх опер він вважає кращою для неї, Пуччіні сказав: «Немає з усіх опер, які я написав, жодної, до якої б не належав ваш голос; вони всі однакові для вас» [30, с.132]. Він сказав їй, що хоче, щоб вона виконала його наступну оперу (робота над якою, ще триває).

Р. Раїза володіла драматичним сопрано. У співі Рози Раїзи, були поєднані пишність, суворість і піднесення. Її голос був дивовижної виразності, з необмеженим потенціалом і реєстровим діапазоном. Вона чудово володіла технікою *bel canto*, мала палкий виконавський темперамент. Рівність її вокальних масштабів вражала, вона мала розщеплення середнього та верхнього реєстрів, могла показати себе в безмежній емоційній шкалі, від пристрасного слізно наполегливого перевороту, до гнітючого резонансу.

На жаль, запис у її виконанні не зберігся.

Видатною виконавицею партії Турандот, була грецька співачка **Марія Каллас** (1923-1977 рр.), (сопрано), яка стала відомою в світі у період після Другої світової війни. Марія Каллас народилася 2 грудня 1923 року в Нью-Йорку в греко-американській сім'ї. Ще дитиною, в Марії дуже розвинувся музичний слух, слухаючи грамофонні записи й радіо; вона також займалась фортепіано, потім брала уроки співу.

Через бідність у 1936 году сім'я повернулася до Греції, там Каллас почала

займатися співом в Афінській консерваторії у Ельвірі де Ідальго, де співачка освоїла її основи бельканто. З ранньої юності, потужне звучання голосу, а також потужній трьохоктавний діапазон, визначили основне амплуа співачки – найтяжчі партії італійського репертуару, а також опери Ріхарда Вагнера [28, с.124].

Студенткою, вона дебютувала в партії Сантуци в «Сільській честі» П. Масканьї (1938, Афіни). Під час Другої Світової Війни і окупації Греції італійськими військовими, співала на різних сценах. Після Війни була звинувачена в тім, що «співала окупантам», у зв'язку з чим, їй було заборонено виступати. Змушена була залишити Батьківщину й емігрувати в Італію, де з успіхом виконала партію Джаконди в 1947 году на фестивалі «Арена ді Верона».

Визнання прийшло до Каллас в 1949 году, коли вона впродовж одного тижня проспівала Брунгільду в вагнерівській «Валькірії» і Ельвіру в «Пуританах» В. Белліні [1, с.164]. То був подвиг, рівного якому не знайти в історії оперного мистецтва першої половини ХХ століття: ці партії не тільки дуже важкі, а й діаметрально протилежні за музичним стилем і вокальним завданням.

У 1951 році співачка увійшла до трупи міланського театру «Ла Скала», ставши його примадонною: тут вона проспівала більшість із 37 партій її репертуару. Голос Каллас, чудово втілював трагічний пафос Норми, жвавість і дотепність («Севільський цирульник»), скорботу і божевілля героїнь Доніцетті («Лючія ді Ламмермур») і Белліні («Сомнамбула»), гордість трагічних персонажів Верді [1, с.143].

У 1954 року Каллас пройшла спеціальний курс лікування, щоб позбутися зайвої ваги. У стилізації своєї зовнішності, довгий час слідувала популярній кінозірці Одрі Хепберн. Новий образ дозволив співачці втілювати на сцені оперні образи з приголомшливим реалізмом. Того ж року вона вперше з успіхом виступила в США (Чикаго), а за два роки, відкрила сезон 1956—1957 в «Метрополітен-опера» виконанням головної партії в «Нормі» Белліні. Наприкінці 1950-х років у Каллас виникли серйозні проблеми з голосом, і в 1962 вона залишила сцену.

Проте 1965 року вона двічі виступила в «Метрополітен-опера» в партії Тоски: її інтерпретації підтвердили думку про Каллас, як про найбільш переконливу і приголомшливу виконавицю цієї ролі. З 1971 року Марія Каллас вела викладацьку роботу в Джульєрдській музичній школі (Нью-Йорк).

Померла Каллас у Парижі 16 вересня 1977 року від інфаркту міокарда. Існує також версія, що інфаркт був тільки ускладненням дерматоміозиту, який також міг бути основною причиною проблем із голосом співачки.

Аудіоопис, що зберігся з її виконанням в ролі Турандот (1957 р. – диригент Туліо Серафін), доступний в інтернеті і є безцінним зразком для сучасних співачок. У виконанні грецької співачки сопрано Марії Каллас, партія Турандот, прозвучала досить експресивно з відтінком драматизму у високому регістрі. Маючи надзвичайно м'яке та ліричне сопрано, М. Каллас досить чуттєво та правдиво передала настрої своєї героїні.

Особливо вражає, її проникливе *bel canto* в інтонаційних переходах від однієї фрази до іншої, протяжна кантілена, монолітність та цільність фраз, найтонші градації інтонування, що сповна відтворюють жорсткий емоційний

характер Турандот. В нижньому регістрі, голос співачки звучав з іншим відтінком – густим та сфокусованим на кожному звуці, надаючи йому вагомості в драматичному розвитку. Інтерпретація є цінною, як приклад досконалого володіння технікою *bel canto*, проте м'який тембр голосу М. Каллас не дуже імпонує образній характеристиці самої Турандот.

Спів оперної діви вирізняється особливим темпераментом та експресією, вже на початку фрази в її тембральному забарвленні відчутні драматичні відтінки які звучать природньо та неперевантажено зайвим тиском на грудний резонатор. Її виконання є чудовим зразком з дотриманням всіх вимог тієї епохи: прекрасна кантилена, чітке фразування з філігранним підкресленням кожної вершини фрази, поступовий хвилеподібний розвиток драматургії, звукова культура та динамічна різноманітність.

Роль Турандот, вимагає сильного високого голосу і здатності з легкістю виконувати глибоко драматичні арії. Але і сама історія героїні також є викликом для співачок: їй потрібно викликати симпатії глядача до своєї героїні – нещадної принцеси - і переконати, що вона також заслуговує на щастя.

Перше виконання партії Лю, було в інтерпретації **Марії Замбоні** (1895-1976). Сопрано Марія Замбоні - одна з тих співачок, що «створюють» історію опери і назавжди залишаються в пам'яті любителів безсмертної музики. Саме вона співала партію Лю на легендарній «перерваній» прем'єрі «Турандот» Джакомо Пуччіні. Її красивий, трепетно-ніжний, повний тонкої і витонченої вразливості голос, обожнювала вся Італія, і навіть сьогодні, від її дзвінкого кришталем фінального ля-дієз в арії Лю, незважаючи на якість старої платівки,

захоплює дух.

Будучи співачкою високого класу виконавської майстерності, Марія Замбоні володіла чудовою співочою культурою, тонкою музикальністю, прекрасною технікою і яскравим, неповторним темпераментом. Її виконання партії Манон Леско в однойменній опері Пуччіні (існує повний запис опери за участю співачки), донині вважається еталонним, і саме від нього, відштовхувалася Лічія Альбанезе, коли записувала цю оперу на початку 1950-х років.

Так, в арії з 2-ї дії опери «Турандот» – «Tu, che di gel sei cinta» ("Ти, серце в лід закувала"), запис якої доступний в інтернеті, Замбоні демонструє виняткове володіння високим регістром і співає незвичайно округлим, оперним і легким звуком. Записи двох арій Лю – перлини світового оперного виконавського мистецтва, що відрізняються абсолютною вокально-драматичною досконалістю. Інтерпретація Замбоні, по силі емоційного впливу на слухача перевершує, мабуть, інтерпретації більшості співачок, хто брався згодом за цю партію. Це приклад ідеально рівного і м'якого легато, досконалого володіння піано і крещендо по всьому голосовому діапазону, яскраво міцного для ліричного сопрано, співу в низькій теситурі.

Сред інтерпретацій, вирізняється також виконання партії Лю, видатною італійською співачкою **Ренатою Тебальді** (1922-2004). Одна з найпопулярніших оперних співачок у повоєнний період. Вона мала один із найкрасивіших голосів ХХ століття, зосереджувалась передусім на вершних ролях ліричного і драматичного репертуару. На початку 1950-х років, щойно Тебальді закріпилася на сцені Ла Скала, з'являється нова

зірка – Марія Каллас, яка заступила Тебальді [14, с.154]. Виникло прогнозоване суперництво, яке підігрівали до великої міри глядачі й преса, ніж самі співачки. Як не як, 16 вересня 1968 року Марія за лаштунками привітала Ренату з добрим виконанням ролі в опері Франческо Чілеа «Адріана Лекуввер», що розвіяло всі чутки [29, с.122].

1950 року почалась міжнародна кар'єра Ренати Тебальді, з трупкою Ла Скала вона виступила на Едінбурзькому фестивалі, потім у Ковент-Гардені в опері «Отелло» і Реквіємі Верді. На американському континенті дебютувала в Опері Сан-Франциско в ролі Аїди, а 31 січня 1955 року на сцені Метрополітен-опера, де вона заспівала партію Дездемони в опері «Отелло». 1953 року її голос звучить у фільмі «Аїда», де вона співає за Софі Лорен.

З-поміж більш як 270 постановок на сцені Метрополітен, що в них Тебальді брала участь протягом майже 20 років можна зокрема згадати Мімі в опері Пуччіні «Богема», Чіо-Чіо-Сан в «Мадам Баттерфляй», Віолетти в опері Верді «Травіата», провідні партії в операх «Тоска» та «Манон Леско».

Повертаючись до її виконання партії Лю з опери «Турандот», необхідно зазначити блискуче втілення образу. Записи що дійшли до нас, на прикладі арії з I-ї дії «*Signore, ascolta*» (Пане, послухай!), засвідчують проникливе та стилістично вивірине виконання. Співачка представила виконання цієї партії в справжній італійській манері *bel canto*. Кожна фраза звучить надзвичайно експресивно, на початку кожної фрази, Р. Тебальді надає чіткості кожному мотиву та надзвичайного ліризму. Тембр її голосу вражає багатогранністю відтінків, верхи звучать легко, але насичено, низи мають густий

тембр. Динамічна градація звучання, особливо усі переходи від p до f , вміщують як мінімум ще декілька відтінків, що дійсно вражає.

Виконання партії Лю, як і Турандот, вимагає глибокого проникнення в образ, арії мають великий діапазон, особливо у верхньому регістрі. Вокалісту необхідно володіти майстерною кантиленою, яка базується на техніці *bel canto*.

РОЗДІЛ III. СЦЕНІЧНІ ПОСТАНОВКИ ОПЕРИ

3.1. Прем'єрний показ опери та найвизначніші світові постановки

Прем'єра опери «Турандот» Джакомо Пуччіні відбулася **25 квітня 1926 року у міланському театрі «Ла Скала»** трохи більше року після смерті композитора [31, с. 42]. Режисером опери був Джоаккіно Форцано, а художники Джуліано Кіні та Алессандро Маньон [11, с.132].

На роль принцеси Турандот, була обрана Роза Раїза, італійська співачка російсько-єврейського походження з міцним та надзвичайно красивим голосом. На партію сміливого татарського принца, був запрошений відомий іспанський тенор Мігель Флета, а самовіддану рабиню Лю, виконувала Марія Замбоні, з ніжним ліричним голосом. Диригував оркестром на прем'єрі Артуро Тосканіні.

Опера розпочалась з тяжких ударів молота по ковадлу, зловісних акордів, відкрилася завіса, і мандарин проспівав відкриваючи першу дію:

"Popolo di Pekino!" (Жителі Пекіну!). Постановка опери проходила з великим успіхом. Калаф бив у могутній гонг, жорстока та холодна Турандот, у своїй блискучій мантії, загадала принцу загадки, прозвучало «Nessun dorma» (Нехай ніхто не спить)...[11, с.153] А коли вщухли останні відгомони хору, які зі скорботою відносили тіло мертвої Лю, Тосканіні поклавши паличку, повернувся до залу і промовив: «На цьому місці Джакомо Пуччіні змушений був перервати свою роботу, на цей раз смерть виявилася сильнішою за мистецтво ...» [11]. Завіса опустилася глядачі піднялися і закричали: «Viva Russini!» («Хай живе Пуччіні») [25, с.132].

Надалі всі вистави «Турандот», завершувалися заключним дуєтом і фіналом, написаними Ф. Альфано з чернеток Дж. Пуччіні. У 1926 році опера була поставлена в театрах Риму, Дрездену, Відня, Берліну, Брюсселя, Нью-Йорку, Буенос-Айресу, Ріо-де-Жанейро. В 1927 році в Каїрі, Берні, Лондоні, Празі, Будапешті та Стокгольмі.

В Москві перша постановка опери відбулася у 1927 році [17, с. 137]. В СРСР опера вперше була поставлена у березні 1928 року в Баку під орудою А. Клібсона. У вересні 1928 року опера була поставлена в Київській опері (диригент – О. Орлов, режисер – В. Манзій, художник – І. Курочка-Армашевський).

З постановок, які ставилися на сценах провідних світових театрів, слід відзначити історичну постановку «Турандот» в опері **Сан-Франциско, 22 жовтня 1964 р.** Виконавський склад: Біргіт Нільссон, Франко Тальявіні, Пілар Лоренгар, Умберто Тоцці.

Проспівавши дві вистави в образі Леонори з «Трубадура» Дж. Верді,

шведська співачка (драматичне сопрано) Біргіт Нільссон, співала три вистави у головній ролі «Турандот» Дж. Пуччіні. На фото внизу: принцеса Турандот (Біргіт Нільссон, посередині, у вишуканому головному уборі) готується до загадок, щоб знищити чергового залицяльника, імператор Альтоум (Говард Фрід, ліворуч) і функціонер Пінг (Реймонд Воланський, що сидить нижче імператора), з жахом.

Диригував Франческо Молінарі-Праделлі. Лотфі Мансурі був режисером сцени, він надав перевагу більш класичному сценічному втіленню, з дотриманням характерних традиційних китайських костюмів. На жаль, повний відеозапис опери не зберігся, проте існують окремі аудіозаписи арії «Турандот» у виконанні Б. Нільссон (3 грудня 1966 р.) – зокрема аріозо «*Quanti ho visto morire per me! E li ho spregliati! Ma ho temuto te!*» – (Скільки я бачила, що вмирили за мене! І я знехтувала ними! Але побоялась тебе!), яке звучить надзвичайно експресивно у її виконанні, з підкресленим драматизмом у верхньому регістрі.

Зрештою, «Турандот» була найпопулярнішою із кількох постановок опер в Сан-Франциско, датованих 1960-ми роками.

Яскравим сценічним втіленням, вирізняється сучасна постановка **бразильського Муніципального театру в Сан-Пауло (листопад 2018 р.)**. Вона є цілком доступна для перегляду в інтернеті.

Виконавський склад: Елізабет Бланке-Біггс (Турандот), Девід Померой (Калаф), Габріела Пасе (Лю), Луїс-Оттавіо Фарія (Тимур), Вініціус Антію (Пінг). Диригент – Роберто Мінчук. Андре Хеллер-Лопес, один з

найактивніших режисерів оперних театрів у Латинській Америці, керував постановками по всій Бразилії, а також у таких країнах, як Аргентина, Уругвай, Португалія, Польща, Австрія та Великобританія, Малайзія та США. Його сучасне бачення та креативність, яскраво проявились і в бразильській постановці «Турандот».

Сценічне оформлення вирізняється яскравістю та ефектністю, а додаткові триповерхові штативи, на яких розміщується хор та інші виконавці, створюють динамізм та візуальний об'єм сцени. Принцеса Турандот, протягом всієї опери, возвеличується на п'єдесталі, де таким чином, її могутність та велич, стають ще більш значимими. Характерною особливістю костюмів, є синтез сучасних кімоно, з традиційним пишним імператорським вбранням, що частково створює паралель з сучасністю. Багатство декорацій та їх динаміка зміни вражає, режисер сповна відтворив китайський колорит, втілив дух та епоху, сприяв розкриттю характерів та образів героїв.

Головна роль принцеси Турнадот у виконанні **Елізабет Бланке-Біггс**, була втілена блискуче. Захоплюючий звук Елізабет Бланке-Біггс, буквально огорнув сцену. Яскраве, харизматичне сценічне втілення співачки, відверто вражає своєю правдивою акторською майстерністю. Сьогодні, вона є одним з найбільш захоплюючих лірико-драматичних сопрано на міжнародній арені. Критики високо оцінили її віртуозну техніку бельканто, красу її голосу, технічну колоратуру та безпомилкову театральність [24, с.71].

Маючи чуттєвий та водночас, соковитий тембр, володіючи найтоншими градаціями інтонування, блискучою вокальною технікою, та надзвичайно протяжним belcanto (яке необхідне для виконання цієї арії), вона змогла сповна

розкрити інший бік своєї героїні. Що найважливіше, в низьких регістрах, її голос звучав природньо, без зайвого тиску на грудний резонатор та форсування звуку, таким чином, що перехід з верхнього регістру тембрально майже не відчувався і все звучало цільно та монолітно. У верхніх регістрах, голос співачки вирізнявся повнозвучним та соковитим звучанням. Кожна репліка та вокальний номер, набували у її виконанні все більшої експресії та драматизму. Тембр голосу Елізабет Бланке-Біггс, є доволі екзотичним, – дзвінким, світлим та легким для сприйняття, тому він гармонійно поєднався з вольовим та жорстким образом самої принцеси. Окрім того, блискучим було і сценічне втілення, маючи доволі харизматичну зовнішність, темпераментна та приваблива Бланке-Біггс дуже професійно зіграла акторськи, без жодної фальші змусивши вірити кожній емоції та кожному слову.

Отже, з розглянутих постановок опери «Турандот» – американської в Сан-Франциско (22 жовтня 1964 р.) та, більш сучасної, постановки бразильського Муніципального театру в Сан-Пауло (листопад 2018 р.), варто наголосити на їх класичному трактуванні, з дотриманням китайської стилістики опери. Однак бразильська постановка, вирізняється пишними декораціями, багатством сценічного втілення, динамізмом, світловими інсталяціями, масштабністю та більш сучасними костюмами, що безперечно підсилює враження від сприйняття опери та поглиблює драматичну концепцію.

3.2. Опера «Турандот» на сцені Львівського оперного театру

На сцені Львівської національної опери 26 листопада 2020 року, відбулася прем'єра опери Дж. Пуччіні «Турандот». Постановка опери «Турандот» Дж. Пуччіні – стала знаковою для театру, адже поставлена вперше за 120-річну історію Львівської національної опери і приурочена ювілею театру [5, с.4]. Для масштабності проєкту, до числа постановників залучили міжнародну команду митців із п'яти країн світу на чолі із відомим польським режисером Міхалом Знанецьким. В Україні це перша робота відомого режисера.

Однак, постановка опери «Турандот» Дж. Пуччіні відбулася із труднощами: через карантин, тому її двічі переносили. Щоб не відмінити прем'єру опери через карантин, було вирішено, що робота із міжнародними постановниками буде відбуватися онлайн. Для режисера Міхала Знанецького (Польща), балетмейстерки Діани Теохарідіс (Аргентина), сценографа Луіджі Скольйо (Італія), було забезпечено екран та інтернет-зв'язок. У такій онлайн-співпраці, опера була поставлено за 17 днів, з допомогою асистентів театру.

Щодо такого безпрецедентного випадку польський режисер Міхал Знанецький наголошує: «Мабуть найбільшим досягненням постановки у Львові є те, що ми показуємо світу, що можемо надалі існувати як артисти, працювати як постановники, і переживемо все з великими емоціями, які дарує нам опера». [22].

Прем'єри відбулися з аншлагом, однак згідно із чинними карантинними нормами, зал може вміщати лише 362 слухачів.

Фінал опери було поставлено без версій дописаного фіналу, адже режисер-постановник вирішив дотримуватися первинного варіанту (недописаного фіналу) Дж. Пуччіні, закінчивши оперу сценою смерті рабині Лю. Однак, несподіваний фінал, невлаштовував режисера, тому він вирішив втілити власний неочікуваний сюжет. За його задумом, батько Калафа – Тимур, вирішує помститися Турандот за смерть Лю, тому вбиває її. Ця версія була далека від задумів Дж. Пуччіні, проте в сучасному трактуванні опери, задля втілення драматичної концепції, такий фінал є доречним та гармонійно вписується в контекст постановки. Зло лишається покараним, а самопожертва Лю, не виявилась марною.

Підсилює драматругічний зміст та сутність всього дійства, вдала сценографія (художник-постановник Луїджі Скольйо – Італія). Китайська армія солдат, що рухається динамічно позаду хору, декорації (суворі кам'яні стовпи фортеці або Великого китайського муру), додають величі та грандіозності оперному дійству. Яскрава азіатська екзотика, влучно втілюється в костюмах (художниця Малгожата Слоновська), які виглядають як традиційний китайський одяг. Львівська постановка «Турнадот», виглядала доречно та стилізовано під китайську культуру, водночас з сучасними модерними тенденціями, які влучно втілили зміст опери. Окрім цього, сучасні технічні досягнення сценографії (світлові ефекти, інсталяції), надали виставі характерної колористичності, підкреслили смислові акценти, естетику опери (художники Даріуш Альбрехт (Польща) та Олександр Мезенцев).

Усі декорації, протягом опери є динамічними та надзвичайно пишними. Так у III-й дії, на зміну клітки (яка була переважною частиною опери на сцені), у центр сцени поставили подіум з кріслом (троном), з якого принц співає свою славетну арію «Nessun dorma». На тому ж троні, він застигає у фіналі після трагічного дійства, де одна за одною гинуть жінки (Лю та Турандот).

Стосовно музичної інтерпретації, то виконавці головних ролей, оркестр і хор, в цілому гідно подолали усі виконавські труднощі. Солісти досягнули цілісної музичної панорами, гармонійного і переконливого сприйняття. Варто відмітити також блискучу роботу диригента-постановника Іван Чередниченко, який сповна відчув і зміг втілити необхідну міру емоційного забарвлення кожної драматичної дії, влучно побудував кульмінації і спади, враховуючи індивідуальну манеру кожного виконавця.

Велика заслуга успішної постановки опери «Турандот», належать також вдало сформованому ансамблю солістів: Турандот (Людмила Савчук), Лю (Людмила Остап), Калаф (Ігор Шевчук), Тимур (Юрій Трищецький), Пінг (Дмитро Кальмучин), Панг (Олег Садецький), Понг (Олег Лановий) [6, с.243].

Партія Турандот у виконанні Л. Савчук, з вокальної точки зору, звучала надзвичайно виразно та технічно. Співачка чітко виспівувала кожну фразу, виразно і чуттєво. Її виконання мало звукову рівність по всьому діапазону, без жодних неточностей. Акторська гра Савчук, була дещо стриманою, враховуючи вольовий та жорсткий характер принцеси, але вокальне виконання було бездоганним.

Пальма першості серед солістів, належить виконавиці партії Лю – Людмилі Остап. Її інтерпретація у вокальному аспекті, була на дуже високому

рівні, співакці сповна вдалося розкрити потенціал свого голосу, показати його технічну гнучкість, красу та тембральне багатство. У акторському втіленні образу, вона також була бездоганою, переконливо розкриваючи тонкі грані змін від трепетності до непохитності, від ніжності до жертвовності.

Постановка опери «Турнадот» на сцені Львівського оперного театру, безперечно є історично знаковою подією, яка підносить рівень українського оперного мистецтва, до європейського рівня. Враховуючи карантинні обмеження та складнощі роботи, з якими зіткнулися солісти під час репетицій, прем'єра опери, була на високому професійному рівні.

ВИСНОВКИ

Опери Дж. Пуччіні насичені різноманітними виконавськими складнощами. Музика пластично слідує за зміною сценічних образів, натомість в операх фактично немає завершених оперних номерів. Аріозний тип співу часто переходить в співочу мелодекламацію – речитативи і діалоги, а тому вимагає від вокаліста певної концентрації на дотриманні цільності образу та емоційної виразності.

Опера «Турандот» є кульмінаційним твором в оперній спадщині Пуччіні. У цьому творі композитор представляє яскраві жіночі образи, які контрастують

між собою. В образі Турандот Пуччіні розкриває холодну та жорстоку принцесу, а в образі рабині Лю – щирість, доброчесність та самовідданість. Партія Турандот характеризується сильним високим голосом та здатністю з легкістю відтворювати глибокі драматичні моменти. Розкриття внутрішньої історії героїні також є складним заданням для співачок, що вимагає проникливості та переконливості в акторській грі. Вокальна партія Лю не є великою, але є яскраво виразною, наділеною ліризмом. Вихід на високий діапазон з динамікою *pp* – прийом, що присутній в партії Лю весь час і становить головну технічну складність для виконавців.

Серед видатних виконавиць партії Турандот слід виділити на сам перед Розу Раїзу, обрану на цю роль самим композитором. У її співі поєднується пишність, суворість і піднесення. Її голос дивовижної виразності, з необмеженим потенціалом і реєстрови діапазоном. Вона чудово володіла технікою *bel canto*, мала палкий виконавський темперамент. На жаль, запис у її виконанні не зберігся.

Видатною виконавицею партії Турандот, була також грецька співачка Марія Каллас. У її виконанні Турандот прозвучала досить експресивно, з відтінком драматизму у високому реєстрі. Особливо вражає її проникливе *bel canto* в інтонаційних переходах від однієї фрази до іншої, протяжна кантилена, монолітність та цільність фраз, найтонші градації інтування, що сповна відтворюють жорсткий емоційний характер Турандот. В нижньому реєстрі голос співачки звучав з іншим відтінком – густим та сфокусованим на кожному звуці, надаючи йому вагомості в драматичному розвитку.

Перше виконання партії Лю відбулось в інтерпретації Марії Замбоні.

Вона одна з тих співачок, що «створюють» історію опери і назавжди залишаються в пам'яті. Записи двох арій Лю - перлини світового оперного виконавського мистецтва, що відрізняються абсолютною вокально-драматичною досконалістю.

Блискуче втілення образу демонструє виконання партії Лю італійською співачкою Ренатою Тебальді. Тембр її голосу вражає багатогранністю відтінків, верхи звучать легко, але насичено, низи мають густий тембр. Виконання партії Лю, як і Турандот, вимагає глибокого проникнення в образ, арії мають великий діапазон, особливо у верхньому регістрі. Вокалісту необхідно володіти майстерною кантиленою, яка базується на техніці *bel canto*.

У роботі було відібрано для розгляду чотири приклади сценічних постановок опери: прем'єрну постановку опери «Турандот» (1926 р. «Ла Скала»), сценічне втілення в Сан-Франциско (1964 р.), сучасну постановку бразильського Муніципального театру в Сан-Пауло (2018 р.) та нещодавню прем'єру Львівської національної опери (26 листопада 2020 р.). Запис прем'єри в театрі «Ла Скала» не зберігся, проте відгуки тогочасної преси та збережені фотографії дають можливість оцінити сценічне втілення постановки, яка була витримана в класичному китайському стилі – костюми, грим та декорації відповідали образному змісту та стилістиці опери.

Класичним сценічним втіленням, з дотриманням характерної традиційної китайської стилістики, відзначалась і постановка «Турандот» в опері Сан-Франциско (режисер Лотфі Мансурі).

Сучасним баченням та креативністю вирізняється бразильська постановка в Сан-Пауло. Сценічне оформлення яскраве та ефектне, а додаткові

триповерхові споруди, на яких розміщується хор та інші виконавці, створюють динамізм та візуальний об'єм сцени. Характерною особливістю костюмів є синтез сучасного стилю з традиційним імператорським вбранням. Багатство декорацій та їх динаміка зміни вражає, режисер сповна втілив дух та епоху опери.

На сцені Львівської національної опери прем'єра «Турандот» відбулась 2020 року, вперше за 120-річну історію театру. Львівська постановка «Турандот» виглядала стилізовано під китайську культуру, водночас з сучасними модерними тенденціями, які влучно втілили зміст опери. Сучасні технічні досягнення сценографії (світлові ефекти, інсталяції), надали виставі характерної колористичності, підкреслили естетику опери. Ця постановка опери безперечно, є історично знаковою подією, яка підносить рівень українського оперного мистецтва до європейського рівня.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белый П. Парадоксы Пуччинианы. Музыкальная жизнь. 1983. – №. 23. – С. 15-16.
2. Бинь Ф. Веристская идея женских образов в современной китайской опере и операх Дж. Пуччини. Вісник Національної Академії керівних кадрів.

Київ. 2015. – №2. – С. 163-167.

3. Бирюкова Е. «Турандот» написали заново: Премьера оперы Пуччини и Берио в Зальцбурге. Известия. 2002. – № 138. – С. 8.

4. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века.

Очерки. Л.: Советский композитор, 1986. – 142 с.

5. Брук М. Джакомо Пуччини: К 100-летию со дня рождения. Музыкальная жизнь. 1958. – № 19-20. – С. 28-29.

6. Ван Чуньмей. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві / Ван Чуньмей проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. [ред.-упорд. Шаповалова Л. Л.]. Харків : Вид-во С. А. М., 2012. – Вип. 34. – С. 383-393.

7. Венедиктова Є. Последняя опера Дж. Пуччини <https://esport.in.ua/uk/turandot-4937.html> (дата звернення 10.01.21)

8. Гоцци К. Турандот. Сказки для театра / пер. с итал. М. Лозинского. – М.: Искусство, 1956. – С. 265-364.

9. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969. – 456 с.

10. Данильченко Л. Джакомо Пуччини «Турандот». О спектакле. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/22/details/> (дата звернення 1.04.21)

11. Данько Л. Комическая опера в XX веке: очерки. Л.-М.: Советский композитор, 1976. – 200 с.

12. Демина М. «Турандот» и ее финалы URL:<https://www.operanews.ru/turandot.html> (дата звернення 26.03.21)

13. Дмитриев В. Загадки Прекрасной Турандот // Музыка. – 2002. – № 12.

- С. 14-16.

14. Келдыш Т. Джакомо Пуччини: Очерк жизни и творчества. Л.: Музгиз, 1968.

- 88 с.

15. Кенигсберг А. К. Возвращение «Турандот». Музыкальная жизнь. -

1987. - № 9. - С. 8.

16. Кенигсберг А. Некоторые приёмы музыкальной драматургии

Дж. Пуччини и современная зарубежная опера. Вопросы современной музыки: Сб.ст. Л., 1963. - С. 202-222.

17. Кенигсберг А. Старое и новое в оперном творчестве Пуччини.

Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Академия музыки им.

Г. Музыческу, 1997. - С. 28-34.

18. Кириллина Л. Итальянская опера первой половины XX века. М.: Гос.

институт искусствознания, 1996. - 231 с.

19. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора): автореф. исс. ... канд. Искусствов.: 17.00.02. / О. Корчова. Київ, 2004. - 18 с.

исс. ... канд. Искусствов.: 17.00.02. / О. Корчова. Київ, 2004. - 18 с.

20. Левашова О. Дж. Пуччини. Музыка XX века. 1890-1945: очерки. Ч. 1. Кн. 2.

М.: Музыка, 1977. - С. 120-145.

21. Левашова О. Пуччини и его современники. - М.: Советский композитор,

1980. - 528 с.

22. Львівський портал. Прем'єрний «Турандот» у Львівській

опері: грандіозні декорації та 186 костюмів. URL:

[https://portal.lviv.ua/news/2020/11/27/atmosfera-starodavnoho-kytaiu-hrandiozni-](https://portal.lviv.ua/news/2020/11/27/atmosfera-starodavnoho-kytaiu-hrandiozni-dekoratsii-ta-186-kostiumiv-prem-iernyj-turandot-u-lvivskij-operi)

[dekoratsii-ta-186-kostiumiv-prem-iernyj-turandot-u-lvivskij-operi](https://portal.lviv.ua/news/2020/11/27/atmosfera-starodavnoho-kytaiu-hrandiozni-dekoratsii-ta-186-kostiumiv-prem-iernyj-turandot-u-lvivskij-operi) (дата звернення

10.04.21)

23. Мартынов И. История зарубежной музыки первой половины XX века.

Очерки. М.: Музгиз, 1963. – 304 с.

24. Нестьев И. Джакомо Пуччини и итальянский веризм. На рубеже

двух столетий: очерки. М.: Музыка, 1967. – С. 78-89.

25 Нестьев И. Джакомо Пуччини / К столетию со дня рождения. Советская

музыка. 1958. – № 12. – С. 70-78

26. Опера Пуччини «Турандот». URL: Belcanto.ru.<https://www.belcanto.ru/turan.html>

27. Пуччини Дж. «Турандот»: клавир. Л.: Музыка, 1980. – 448 с.

28. Соллертинский И. Драматургия оперного либретто. Критические

статьи. Л.: Музгиз, 1963. – С. 91-107.

29. Тарасова А.О. «Сценическая интерпретация женских образов в операх

Дж. Пуччини “Чио-Чио-сан»” и “Турандот”». URL:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:U4RfPEyA8EsJ:217.23.90.14/CGI/irbis64r_17/cgiirbis_64.exe%3FLNG%3D%26C21COM%3D2%26I21DBN%3DVKR%26P21DBN%3DVKR%26Z21ID%3D%26Image_file_name%3D%25C%25D0%2594%25D0%2598%25D0%259F%25D0%259B%25D0%259E%25D0%259C%25D0%259D%25D0%25AB%25D0%2595%2520%25A0%25D0%2595%25D0%25A4%25D0%2595%25D0%25A0%25D0%2590%25D0%25A2%25D0%25AB%255C2019%255C%25D0%25A2%25D0%25B0%25D1%2580%25D0%25B0%25D1%2581%25D0%25BE%25D0%25B2%25D0%25B0%252E%2520%25D0%2592%25D0%259A%25D0%25A0%252Epdf%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3

[D1+&cd=2&hl=zh-CN&ct=clnk&gl=ua%20%D1%81%D1%82.%2028-33%20](https://ru.wikipedia.org/wiki/Турандот_(опера))

30. Турандот (опера) [Електронний ресурс]. Вікіпедія: вільна енциклопедія.

URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Турандот_\(опера\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Турандот_(опера)) (дата звернення 7.04.21)

31. Цодоков Е. Четвёртая загадка Турандот // Культура и искусство. – 2014. – № 4. – С. 408-416.

32. Черкашина-Губаренко М. Размышления о феномене оперы. Музыка и театр на перекрёстке времён. Т. 1. Сумы: Наука, 2002. – С. 43-55.

33. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. М.: Музыка, 1971. – 360 с.

ДОДАТКИ

1.

Партия	Голос	Премьера в Милане, театр Ла Скала 25 апреля 1926 года дирижёр Артуро Тосканини
Принцесса Турандот	сопрано	Роза Раиза
Альтоум, китайский император, её отец	тенор	Франческо Доминичи
Тимур, свергнутый татарский царь	бас	Карло Вальтер
Калаф, его сын	тенор	Мигель Флета
Лиу, рабыня	сопрано	Мария Дзамбони
Пинг, великий советник	баритон	Джакомо Римини
Панг, великий прорицатель	тенор	Эмилио Вентурини
Понг, великий повар	тенор	Джузеппе Нести
Мандарин	баритон	Аристиде Бараки
Персидский принц, палач, императорская гвардия, слуги палача, дети, восемь мудрецов, служанки Турандот, солдаты, знаменосцы, музыканты, тени умерших, толпа — хор либо без пения		

2.

Рим, Театро Констанци, 1926р. Костюм Турандот, дизайн Умберто Брунеллески



Костюм Калафа, дизайн Умберто Брунеллескі



3.



4.

Мавжогата Слоньовська – ескізи театральних костюмів для прем'єри опери «Турандот» Дж. Пуччіні у львівській опері.



Турандот

