

Хуатао ЛЮ,

orcid.org/0009-0005-7559-0820

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) *liu_huatao@ukr.net*

РОЛЬ ХОРОВИХ СЦЕН В МУЗИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ ДЖ. ПУЧЧІНІ «ПЛАЩ»

У статті порушено актуальні питання вивчення оперної творчості Джакомо Пуччіні, що зосереджені на ролі хору як важливого чинника музично-драматургічної організації твору. Основну увагу приділено аналізу хорових сцен в опері «Плащ», які досліджуються з точки зору їхньої участі в розгортанні драматургії, образної специфіки та особливостей музичної мови.

Метою роботи є характеристика художнього змісту та музичної драматургії опери Дж. Пуччіні «Плащ» із акцентом на функціональному значенні хорових сцен.

Методологічна основа роботи визначається єдністю історіологічного, жанрово-семантичного та музично-драматургічного підходів та зумовлюється музикознавчими дослідженнями, присвяченими жанрово-стильовій поетиці опер Дж. Пуччіні. В результаті з'ясовано, що в опері «Плащ» хорові сцени небагаточисленні та камерні, але це не обумовлює їх другорядність. Вони органічно вплетені в безперервний сценічний рух, який чуйно фіксує найменші зміни сценічної ситуації. Подібна організація оперної драматургії засвідчує характерний для поетики Дж. Пуччіні принцип «монтажного» мислення. Наголошується, що хорові сцени використовуються композитором для представлення експозиційного етапу оперної дії, а також з метою поглиблення драматургічного контексту. В «Плаще» хор постає передусім як засіб соціально-реалістичного моделювання середовища дії, розширюючи різні світи портового побуту та виконує такі функції, як розширення соціального контексту дії через ведення сцен міського життя; та формування паралельних смислових шарів, що виступають прихованими контрастами до розвитку основної драматургічної лінії опери. Подібні сцени можна віднести до типу ситуативних (за О. Корчовою).

Ключові слова: Дж. Пуччіні, оперний театр початку ХХ століття, веризм, камерна опера, хорові сцени, оперна драматургія, ситуативний хор, монтажність

Huatao LIU,

orcid.org/0009-0007-2227-0115

Post graduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography
The Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy
(Odessa, Ukraine) *liu_huatao@ukr.net*

THE ROLE OF CHORAL SCENES IN THE MUSICAL DRAMATURGY OF PUCCINI'S OPERA «IL TABARRO»

The article addresses relevant issues in the study of Giacomo Puccini's operatic works, focusing on the role of the chorus as an important factor in the musical and dramaturgical organization of the work. The main attention is paid to the analysis of choral scenes in the opera «Il tabarro», which are examined in terms of their participation in the development of dramaturgy, their imagery, and the specific features of the musical language.

The purpose of the study is to characterize the artistic content and musical dramaturgy of Puccini's opera «Il tabarro», with an emphasis on the functional significance of the choral scenes.

The methodological framework of the research is based on the integration of historiological, genre-semantic, and musical-dramaturgical approaches and is informed by musicological studies devoted to the genre and stylistic poetics of Puccini's operas. The results show that in «Il tabarro» the choral scenes are limited in number and chamber in scale; however, this does not determine their secondary role. They are organically integrated into the continuous stage action. The choral scenes are limited in number and modest in scale; however, this does not determine their secondary role. They are organically integrated into the continuous stage action, sensitively reflecting even the slightest changes in the stage situation. Such an organization of operatic dramaturgy demonstrates a characteristic feature of Puccini's poetics, namely the principle of montage thinking. It is emphasized that the composer uses choral scenes both to present the exposition of the operatic action and to deepen the dramaturgical context. In «Il tabarro», the chorus primarily serves as a means of socially realistic representation of the environment, portraying various aspects of port life. It performs functions such as expanding the social context of the action through the depiction of urban scenes and creating parallel semantic layers that act as implicit contrasts to the development of the main dramaturgical line of the opera. Such scenes can be classified as situational (according to O. Korchova).

Key words: Giacomo Puccini, early twentieth-century opera, verismo, chamber opera, choral scenes, operatic dramaturgy, situational chorus, montage thinking.

Постановка проблеми. Опери Дж. Пуччіні становлять вершину історичного розвитку італійської оперної школи та втілюють найкращі риси національного оперного мелосу. Вони незмінно залишаються основою репертуару світової музично-театральної практики. Осягнення всіх аспектів їхньої поетики є необхідною умовою повноцінної сценічної інтерпретації та реалізації авторського музично-драматургічного задуму.

Оперна творчість Дж. Пуччіні вирізняється яскраво індивідуальним стилем, водночас органічно вписуючись у провідні естетичні процеси своєї епохи. Вона формується на перетині пізнього романтизму, веризму та експресіонізму, синтезуючи їхні найсуттєвіші художні риси, а також набуває прогностичного характеру, зокрема в аспекті передбачення неореалістичних тенденцій. Глибоко авторським є погляд Дж. Пуччіні на категорію трагічного, до якої він підходить як до провідного вектору художньо-естетичного оперного мислення. Розуміння особливостей трансформації вказаних стильових та художньо-естетичних особливостей у доробку композитора є важливою складовою інтерпретації його образів.

У реалізації пуччінівської концепції оперної дії значну роль відіграють хорові сцени, які послідовно залучаються до розгортання драматургії твору. Хоровий компонент виступає невід'ємним елементом образної системи його опер, суттєво впливаючи на їхню емоційно-смыслову наповненість. Хорові сцени в операх Дж. Пуччіні характеризуються поліфункціональністю та виходять за межі суто фонові ролі, застосовуючись як у камерних, так і в більш масштабних творах, що підкреслює актуальність звернення до вивчення даного аспекту поетики композитора.

Метою роботи є характеристика художнього змісту та музичної драматургії опери Дж. Пуччіні «Плащ» із акцентом на функціональному значенні хорових сцен.

Аналіз досліджень. Спеціальної літератури, присвяченої життю та творчості Дж. Пуччіні, існує чимало. Серед зарубіжних дослідників, які зверталися до цієї проблематики, варто виокремити Моско Карнера (Mosco Carner), Вільяма Ешбрука (William Ashbrook), Мікеле Джирарді (Michele Girardi) та Гелен Грінвальд (Helen Greenwald). У їхніх працях подано як ґрунтовні біографічні відомості, так і різноаспектні аналітичні підходи до осмислення оперної спадщини Дж. Пуччіні.

В українському музикознавстві вагомий внесок у вивчення спадщини композитора здійснила Олена Корчова. У своїй дисертації «Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті

першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)» (2004) дослідниця комплексно аналізує стильові та жанрові особливості його опер 1910-х–початку 1920-х років. Праця є однією з перших у вітчизняному музикознавстві спроб монографічного осмислення оперної спадщини Дж. Пуччіні. Важливим є й те, що авторка звертається до специфіки оперно-хорового письма композитора, зосереджуючи увагу, зокрема, на операх «Дівчина із Заходу» та «Турандот». Аналізуючи функціонування хорових сцен в цих творах, вона окреслює поняття ситуативного хору, хорової розробковості, хорового лейтмотиву як характерні для творчого методу Дж. Пуччіні.

Окремо варто згадати дисертаційне дослідження У Цзиніна «Семантична модель трагедії як основа жанрової поетики опери» (2008), у якому автор звертається до проблеми трагедійної оперної поетики, у тому числі на матеріалі творчості Дж. Пуччіні. Дослідник підкреслює, що провідні оперні твори композитора демонструють послідовну спрямованість до трагедійної проблематики та її втілення в музично-драматичній формі, де хорові сцени набувають принципово важливого значення. Вони розглядаються як один із базових рівнів драматургічної організації, що забезпечує розгортання трагедійного змісту як на подієвому, так і на узагальнено-образному рівні. Це переконливо демонструється на прикладі опери «Богема».

Проте, попри наявність значного корпусу музикознавчих досліджень, питання ролі та функцій хорових сцен в операх Дж. Пуччіні, зокрема пізніх, не отримало належного висвітлення та потребує подальшого комплексного осмислення.

Виклад основного матеріалу. Хорові сцени є суттєвою складовою як структурної організації, так і музичної драматургії оперного твору. Незважаючи на історичні трансформації функцій хору у музично-театральній традиції, у звуковому плані він, поряд з оркестром і солістами, виступає своєрідним і незамінним багатотембровим «інструментом». Його значення полягає не лише у якості його співу, але й в участі в драматургічному процесі, що робить хорові сцени одним із ключових чинників формування образної та ритмічної організації оперного твору. Як учасник сценічної дії хор разом із солістами реалізує завдання, які постають перед ними у межах музично-драматичної традиції.

Історія опери, що охоплює понад чотири століття, демонструє багатфункціональність хору та різноманітність його художніх можливостей. Типологія хорових сцен, що включає умовно-стилізаційні, конкретно-історичні, побутово-ліричні

різновиди (за М. Черкашиною-Губаренко), визнається їхньою роллю в драматургії: від активного включення в перебіг конфлікту із функцією його інтенсифікації до опосередкованої участі, що реалізується у формі коментуючих висловлювань.

Поряд з оркестром хор виступає носієм відносної художньої самостійності, що дозволяє йому реалізовувати різноманітні творчі задачі, завдяки багатству темброво-виразних можливостей людського голосу. Водночас у сценічному просторі опери він функціонує і як колективний персонаж, безпосередньо включений у розвиток сценічної дії та її музично-драматургічну організацію.

Оперна спадщина Дж. Пуччіні відкриває додаткові можливості для осмислення функцій хору в сучасному музикознавчому дискурсі. Доробок італійського майстра традиційно привертає увагу дослідників і виконавців різних культурних середовищ, зокрема і тих, що знаходяться поза межами європейського ареалу. Це пояснюється не лише зверненням композитора до східної тематики та наданням оперній дії символічного виміру (що особливо виразно виявляється в опері «Турандот»), а й умінням створювати яскраві узагальнено-емблематичні музичні образи. Їхня емоційна насиченість і художня переконливість сприяють органічному поєднанню різних типів світосприйняття. Попри це, у науковому дискурсі домінує увага до сольо-вокального аспекту його оперної поетики. У зв'язку з цим актуалізується інший дослідницький ракурс – розгляд опер Дж. Пуччіні крізь призму музично-драматургічних функцій, ролі та семантичного навантаження хорових сцен у структурі твору.

Посівши провідні позиції в італійському оперному театрі після Джузеппе Верді, Джакомо Пуччіні сформував індивідуальну стильову модель, що лише частково перетинається з естетикою веризму. Зберігаючи увагу до повсякденного життя та психології «маленької людини», композитор водночас виходить за межі ранньоверистської поетики з її композиційною стислістю та гіперболізованою експресією. Його оперне мислення тяжіє до ширшого художнього узагальнення, поєднуючи риси реалізму з новими інтонаційно-драматургічними пошуками, що орієнтують музику на поглиблене втілення трагічного. У цьому сенсі показовою є думка У Цзинина, який розглядає оперну творчість Дж. Пуччіні як своєрідний міст між романтизмом і експресіонізмом, вибудований над веристською традицією та спрямований на подолання її естетичних обмежень (У Цзинин, 2008: 99).

Музичний театр Дж. Пуччіні вирізняється масштабністю художнього мислення, що охоплює

широкий спектр літературних джерел і культурно-історичних контекстів – від європейської класики до сучасних йому реалій інонаціональних традицій. Така стилістична й тематична багатовекторність особливо виразно проявляється в пізній творчості композитора, досягаючи концентрованого втілення в «Триптиху», де поєднання різнорідних драматургічних моделей формує своєрідний контрапункт стилів, що відображає художньо-естетичну мозаїчність початку ХХ століття.

Як відомо, основу «Триптиху» утворюють різні за характером одноактні опери, об'єднані принципом контрастної драматургії. «Il tabarro» («Плащ»), «Suor Angelica» («Сестра Анжеліка») та «Gianni Schicchi» («Джанні Скіккі») репрезентують різні моделі драматургічного розвитку. У «Плащі» реалізується трагічний конфлікт, що розгортається в середовищі соціальних низів і зумовлений руйнівною силою пристрасті. «Сестра Анжеліка» зосереджена на трагедії материнства та втраті дитини, що визначає фатальний вибір головної героїні. Натомість «Джанні Скіккі» контрастує з попередніми частинами, пропонуючи комічну модель, засновану на іронічному осмисленні людських вад. Таким чином, у межах цілісної композиції «Триптиху» можна говорити про рух від експресії природи («Плащ») та духу («Сестра Анжеліка») до експресії гри («Джанні Скіккі») (Корчова, 2004).

Як зазначає У Цзинин, провідні опери Дж. Пуччіні відображають сталий інтерес композитора до трагедійної концепції, близької до романтичного світовідчуття, у межах якої основний конфлікт вибудовується на протиставленні піднесеного почуття та життєвої дійсності (У Цзинин, 2008: 99). Тому закономірно, що у дослідницькій літературі «Триптих» часто інтерпретується як варіативне осмислення тем любові та смерті, які набувають різного змістового наповнення у кожній з опер. У «Плащі» домінує тема смерті як наслідку деструктивної пристрасті, в формування якої певне місце належить мотиву втрати дитини. У «Сестрі Анжеліці» смерть трансформується у форму духовного звільнення; а любов тут постає як сакралізоване почуття. У «Джанні Скіккі» смерть втрачає трагічний вимір і функціонує як комедійний чинник, а любов набуває життєствердного характеру. Відповідно для опер «Триптиху» є показовими розвиток фатального комплексу, зближення принципів лейт- і монотематизму.

Найбільш концентровано зазначене реалізується в першій частині циклу Дж. Пуччіні – опері «Плащ», що безпосередньо позначається й на специфіці функціонування хорових епізодів у її межах.

«Плащ» як компактна драма з мінімальною кількістю номерів (сольних, ансамблевих, хоро-вих) умовно розділяється на дві частини: жанрово забарвлену мелодраматичну та психологізовану драматичну. Кордон між ними підкреслений різкою зміною тонального плану (*Des-dur – cis-moll*). В цілому сюжет опери розгортається прямолінійно, без відступів і уповільнень, швидко сходиться до трагічного фіналу. Конфлікт подано у максимально стисненій формі, що загострює психологічну виразність кожного образу. Номерний принцип побудови поступово втрачає чіткі межі, поступаючись наскрізному розвитку, однак це не знімає індивідуалізації персонажів: навіть другорядні фігури отримують власні вокально-драматичні характеристики.

Загалом можна говорити про драматургічне розгортання опери в бік своєрідного кількісного «звуження» персонажного простору. Число героїв поступово зменшується до трьох центральних фігур (Мікеле, Жоржети та Луїджі), що утворюють, за словами О. Корчової, традиційний любовний трикутник, котрий виникає в ситуації протистояння взаємного і нерозділеного кохання (Корчова, 2004: 69). Водночас у другій частині опери, де присутня лише ця трійця героїв, емоційна напруга навпаки зростає, формуючи ефект своєрідного драматичного «крещендо». У цьому контексті хорові епізоди, як найбільш масові за складом учасників, концентруються переважно на початковому етапі першої частини й фактично вміщуються у перші 15 хвилин майже годинної опери.

У межах представленого драматургічного типу розвитку особливого значення набуває тематичний рівень організації, пов'язаний із використанням лейтмотивної системи та реалізацією фатального комплексу.

Відправною точкою в цьому плані слугує Прелюдія, в якій експонується тема річки – один із ключових образів опери. Вона побудована як поєднання двох інтонаційних елементів: висхідного ходу та спадної мелодійної лінії. Уже на цьому етапі тема виходить за межі суто пейзажного значення й набуває узагальнено-символічного характеру, пов'язаного з долями головних персонажів та їхнім подальшим трагічним зіткненням.

Прелюдія витримана в повільному темпі, у розмірі 12/8, і виконується на *ppp* переважно дерев'яними духовими та приглушеними струнними, із тонкими тембровими акцентами челести та арфи. Оркестровий вступ періодично насичується реалістичними шумами зовнішнього середовища – сигналами автомобілів і гудками буксира, що вводить у тканину твору елемент звукової конкретики.

У подальшому тематичний матеріал Прелюдії зазнає внутрішнього розщеплення на два мотиви:

висхідний елемент трансформується в інтонаційну основу образу Луїджі, тоді як спадний тріольний рух закріплюється за Мікеле, формуючи так званий «мотив плаща» як знаку його фатальної дії. Таким чином, тематичні структури не лише характеризують персонажів, а й програмують їхню драматургічну взаємодію, вибудовуючи траєкторію неминучого конфлікту.

У цьому ж тематичному полі Прелюдія концентрує зародки подальшого розвитку, включно з інтонаційними передвісниками окремих вокальних епізодів (зокрема аріозо Мікеле «*Resta vicino a me*»), утворюючи своєрідний часовий континуум, у якому майбутня дія вже частково «присутня» у згорнутому вигляді.

Знаменно, що обидва хорові епізоди в опері виникають на межі згасання прелюдійного звучання, ніби «виходячи» з оркестрової атмосфери. Їх об'єднує також принцип паралельного співіснування з основною драматичною лінією опери: хорові сцени розгортаються в паузах та на тлі діалогу Мікеле та Жоржети, в якому поступово окреслюється їхнє внутрішнє відчуження. Така організація створює ефект накладання різних смислових планів – соціально-колективного та індивідуально-психологічного.

Першим хоровим епізодом постає сцена з вантажниками («*Oh! Issa!*»), яка розгортається від приглушеного звучання в низькому регістрі до поступового тембрового просвітлення, проходячи висхідну послідовність мінорних тональностей (*a-moll – h-moll – c-moll*). Хор накладається на акустичне тло річкового середовища: час від часу в музичну тканину вривається шум портової гавані.

Початковий імпульс хору задає напівдекламатійний зачин в партії басів із характерним акцентованим вигуком, який неодноразово повертається, переважно в тій самій групі, лише епізодично залучаючи тенори. Така подача є типовою для відтворення ритму фізичної праці та формує відчуття узгодженості та синхронності рухів. У подальшому відбувається функціональне розшарування матеріалу: у другому куплеті зачин зберігається за басами, тоді як основна мелодична лінія переходить до баритонів і тенорів; у третьому – музичний розвиток набуває більшої динамічної завершеності. Текст пісні вибудований на протиставленні виснажливої праці та очікуваної винагороди – відпочинку й радості. Остання пов'язується з образом прекрасної Марго, звернення до якої акцентується енергійним висхідним стрибком на квінту. Попри відсутність виразного трагедійного загострення, ця хорова сцена має чітко окреслений соціальний підтекст, що для творчості Дж. Пуччіні є доволі рідкісним явищем.

Другий хоровий епізод «Плаща» пов'язаний із появою продавця пісень і музиканта-арфіста.

Сцена розпочинається вигукуваннями пропозиції придбати нову канцонету. Ці звернення супроводжуються характерними арфовими пасажами, які надають звучанню легкості й своєрідної камерності. До продавця поступово долучаються кілька модисток, які виходять із майстерні й утворюють навколо нього невелике слухацьке коло. Центральним елементом сцени стає пісня «Primavera, primavera», в основі якої – історія Мімі, що жила і померла заради кохання. Виконання канцонети завершується скороченою цитатою (як у тексті, так і в музиці) з арії Мімі «Mi chiamano Mimì» з опери «Богема». Мелодія пісні має кантиленний характер і розгортається на тлі прозорого оркестрового супроводу, у фактуру якого органічно вплітається дует кларнетів. Така побудова формує особливий ліричний простір, що контрастує з основною драматургічною ситуацією.

Після виконання пісні дівчата купують її та підхоплюють останній куплет: спочатку їхній хор звучить у терцієвому викладі, а на завершення оформлюється унісонно, що надає епізоду відчуття інтонаційної згуртованості та композиційної завершеності. При цьому сама манера хорового викладу – м'яка, динамічно стримана, з тенденцією до згасання, що створює ефект поступового віддалення звукового плану.

У драматургічному вимірі цей епізод утворює своєрідну театралізовану паралель до квартету з третьої дії «Богемі». Продавець своїм виконанням концентрує увагу на партії Рудольфа і Мімі, які обіцяють кохати одне одного до весни, тоді як Мікеле та Жоржета втілюють ролі Марчелло і Мюзетти, занурених у сварку. Така побудова сцени спричиняє ефект смислового розшарування, а саме співіснування двох різних контекстів – піднесеного й реалістичного, що підсилює внутрішню напругу епізоду (Arnesen, 2009: 245).

Отже, охарактеризовані хорові сцени не функціонують в опері як самостійні номери у традиційному сенсі. Вони органічно вплетені в безперервний сценічний рух, який чуйно фіксує найменші зміни сценічної ситуації, кожен репліку, кожен нюанс у поведінці акторів. Загалом подібна організація оперної драматургії засвідчує характерний для поезики Дж. Пуччіні принцип «монтажного» мислення. Він полягає у постійному чергуванні хорових чи ансамблевих та сольних планів та забезпечує рельєфне розкриття героїв. О. Корчова акцентує увагу на тому, що для пізніх опер композитора є характерною тенденція до зближення з кінематографічною традицією, зазначаючи, що «нуарна сюжетика й соціальна проблематика «Плаща» спонукають оперу до такого викладу сюжетних ліній і психології персонажів, який повною мірою зможе реалізувати лише кінематограф» (Корчова, 2004).

В цілому хорові сцени в опері «Плащ» виконують низку функцій: по-перше, вони розширюють соціально-побутовий контекст дії, вводячи сцени міського життя; по-друге, формують паралельні смислові шари, що виступають прихованими контрастами до розвитку основної драматургічної лінії опери. При цьому момент «віддзеркалення» ситуації, закладений у другій хоровій сцені, в подальшому набуває статусу одного з провідних в опері. Це особливо показово для епізоду із безіменними закоханими, які позасценічно вокалізують тему річки. Важливим є також введення другорядних персонажів-двійників до головної ліричної пари (комічна пара Фругола – Тальпа). Своєю появою вони утворюють «значеннєвий гротесковий “дубль”, який знімає перебільшений любовний пафос і переводить потенційно мелодраматичну ситуацію в трагічно-реалістичну» (Корчова, 2004: 22).

Висновки. Незважаючи на тенденцію до камернізації оперного жанру на межі XIX–XX століть, його «родові» ознаки не зникають, а зазнають трансформації. Зокрема, зберігається принцип жанрової багатоскладовості (арії, ансамблі, хори), а також посилюється орієнтація на відтворення внутрішньої дії та психологічних конфліктів. У цьому контексті опера Дж. Пуччіні «Плащ» демонструє специфічну модель, що позначається, зокрема, на трактуванні хорових сцен. Їхнє функціонування в творі обумовлюється, з одного боку, стрімким розвитком сюжету, де зміна сцен нагадує монтаж кінокадрів, з іншого – відчутним впливом оперної естетики початку XX століття, що унаочнюється, в тому числі, в ідеї наскрізної дії.

Небагаточисленність та камерність хорів «Плаща» не ставить їх у ряд другорядних компонентів твору: вони використовуються композитором для демонстрування експозиційного етапу оперної дії, а також у зв'язку необхідністю поглиблення драматургічного контексту. За висловом О. Корчової подібні сцени можна віднести до типу ситуативних, головна роль яких утворити образно-смисловий контрапункт до сольних ліній, розширити персональний простір (Корчова, 2004). В опері Дж. Пуччіні хор постає передусім як засіб соціально-реалістичного моделювання середовища дії, репрезентуючи різні світи портового побуту. Характерною особливістю трактування хору композитором також є його інтегрованість у загальну вокально-оркестрову тканину, що відповідає принципам веристської естетики.

Звернення до оперно-хорової проблематики в творчості Дж. Пуччіні, що не отримала належного висвітлення в науковій літературі, сприятиме осмисленню самобутніх тенденцій розвитку оперного мистецтва межі XIX та XX століть та заповнить одну з лакун у вітчизняному музикознавстві щодо творчості даного митця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Джулай Г. «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 1(30). С. 11–18. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1->
2. Іваницька Я. Опера як семіотичний об'єкт (на прикладі «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччіні). *Київське музикознавство*. К., 2004. Вип. 14 С. 66–71.
3. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора): автореф. дис ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2004. 198 с.
4. Корчова О. «Плащ» Джакомо Пуччіні як спроба подолання оперного романтизму. *Чотири століття опери. Оперні школи ХІХ–ХХ ст.* Київ, 2000. Вип. 13. С. 171–176.
5. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2018. 195 с.
6. Летичевська О. Функції хору в оперній драматургії: джерелознавчий дискурс. *Студії мистецтвознавчі. Теорія та методологія*. 2015. № 1. С. 25–30.
7. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навч. посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
8. У Цзинин Семантична модель трагедії як основа жанрової поетики опери: дис ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 190 с.
9. Черкашина М. Опера ХХ століття: нариси. Київ: Муз. Україна, 1981. 208 с.
10. Arnesen I.J. *The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2009. 308 p.
11. Pistone D. *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Translated by E. Thomas Glasow. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995. 280 p.
12. Schwartz A., Senici E. *Giacomo Puccini and His World*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2016. 360 p

REFERENCES

1. Dzhulaj H. (2020) «Dzhanni Skikki» Dzh. Puchchini v richishchi zhanrovo-stylovykh shukan' italijskoho muzychnoho teatru pochatku XX stolittia. [«Gianni Schicchi» by G. Puccini in the Context of Genre and Stylistic Searches of the Italian Musical Theatre of the Early 20th Century] *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa: Helvetyka, 1(30), 11–18. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-> [in Ukrainian].
2. Ivanytska Ya. (2004) Opera yak semiotychnyi ob'iekt (na prykladi «Madama Butterflai» Dzh. Puchchini). [Opera as a Semiotic Object (on the Example of «Madama Butterfly» by G. Puccini)] *Kyivske muzykoznavstvo*, 14, 66–71. [in Ukrainian].
3. Korchova O. (2004) Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchchini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialii piznoi tvorchosti kompozytora): avtoref. dys. kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03. [Giacomo Puccini's Musical Theatre in the Artistic Context of the First Quarter of the 20th Century (on the Material of the Composer's Late Works): Abstract of PhD Thesis] Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. 198. [in Ukrainian].
4. Korchova O. (2000) «Plashch» Dzhakomo Puchchini yak sprobа podolannia opernoho romantyzmu. [«Il tabarro» by Giacomo Puccini as an Attempt to Overcome Operatic Romanticism] *Chotyry stolittia opery. Operni shkoly XIX–XX st.* Kyiv, 13, 171–176. [in Ukrainian].
5. Kuryliak I. (2018) Evoliutsiia dramatychnykh funktsii khoru v ukrainskii operi: natsionalno-estetychnyi vymir: dys. kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03. [Evolution of Dramaturgical Functions of the Choir in Ukrainian Opera: National-Aesthetic Dimension: PhD Thesis] Lviv: Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M.V. Lysenko. 195. [in Ukrainian].
6. Letychevska O. (2015) Funktsii khoru v opernii dramaturhii: dzhereloznavchyi dyskurs. [Functions of the Choir in Opera Dramaturgy: Source Studies Discourse] *Studii mystetstvoznnavchi. Teoriia ta metodolohiia*, 1, 25–30. [in Ukrainian].
7. Pavlyshyn S. (2005) Muzyka dvadtsiatoho stolittia: navch. posibnyk. [Music of the Twentieth Century: Textbook] Lviv: BaK. 232. [in Ukrainian].
8. U Tszynin (2008) Semantychna model trahedii yak osnova zhanrovoi poetyky opery: dys. kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03. [Semantic Model of Tragedy as a Basis of Opera Genre Poetics: PhD Thesis] Odesa: Odeska natsionalna muzychna akademiia im. A.V. Nezhdanovoi. 190. [in Ukrainian].
9. Cherkashyna M. (1981) Opera XX stolittia: narysy. [Opera of the 20th Century: Essays] Kyiv: Muzychna Ukraina. 208. [in Ukrainian].
10. Arnesen I.J. (2009) *The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas*. Jefferson, NC: McFarland & Company. 308.
11. Pistone D. (1995) *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Translated by E. Thomas Glasow. Portland, Oregon: Amadeus Press. 280.
12. Schwartz A., Senici E. (2016) *Giacomo Puccini and His World*. Princeton; Oxford: Princeton University Press. 360.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)