

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СЕМАНТИКА ТЕНОРОВИХ ПАРТІЙ В ОПЕРАХ Г. ДОНЦЕТТІ  
(НА ПРИКЛАДІ ОПЕР «ЛЮБОВНИЙ НАПІЙ»,  
«ДОЧКА ПОЛКУ», «ФАВОРИТКА»)**

Магістерська робота **Тищенко Кирила** Науковий керівник:  
Гребенюк Наталія Євгеніївна доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри сольного співу та оперної підготовки

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



Тищенко К.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ.....</b>	<b>7</b>
1.1. Феномен вокального тембру у наукових та науково-методичних працях: досвід систематизації.....	7
1.2. Вокально-виконавська творчість: методологія дослідження.....	14
1.3. Оперна творчість Г. Доніцетті та стиль <i>bel canto</i> у сучасному науковому дискурсі.....	19
Висновки до Розділу 1.....	27
<b>РОЗДІЛ 2. ПАРТІЇ НЕМОРИНО, ТОНІО, ФЕРНАНДО: АВТОРСЬКИЙ ЗАДУМ ТА ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ.....</b>	<b>28</b>
2.1. Тракткування тембр-амплуа тенора у мелодрамі «Любовний напій» Г. Доніцетті.....	28
2.2. Тенор у «французькій опері» Г. Доніцетті «Дочка полку».....	39
2.3. Образ Фернандо у великій опері «Фаворитка» .....	49
Висновки до Розділу 2.....	59
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>60</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>63</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>73</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Творчість Гаetano Доніцетті / Gaetano Donizetti (1797 – 1848) займає вагоме місце у світовій скарбниці оперного мистецтва. Разом зі своїми сучасниками Дж. Россіні та В. Беліні, Г. Доніцетті є представником італійського класичного вокального стилю *bel canto*. Більше того, як зазначає І. Драч «*Bel canto* ототожнюється з виключно італійською оперою часів Россіні, Белліні та Доніцетті» [11, с. 114]. Можливо саме тому, оперна творчість Г. Доніцетті, зокрема «Любовний напій», «Лючія де Ламермур», «Фаворитка», «Дон Паскуале», «Дочка полку» й сьогодні залишається важливою складовою репертуару відомих театрів світу.

Тож не дивно, що наукове осягнення доробку Г. Доніцетті бере початок вже у другій половині ХІХ ст., у роботах його співвітчизників. Це знаменита книга «Життя Г. Доніцетті», написана адвокатом Філіппо Чікконетті / Filippo Cicconetti («*Vita di D.*» Рим, 1864), та спільна книга Альборгетті та Галлі/ F. Alborghetti e M. Galli «Доніцетті – Майр» («*Donizetti – Mayr*», Бергамо, 1875).

Втім, навряд чи можна стверджувати, що наукова розробка питань, пов'язаних з творчістю Г. Доніцетті та певними аспектами її виконавської презентації, вже закінчена. Підтвердженням чому, на наш погляд, є робити знаних вітчизняних музикознавців, серед яких назвемо І. Драч, авторку дисертації «Оперна творчість В. Белліні та Г. Доніцетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму» та О. Стахевича, автора монографії «*Bel canto* у західноєвропейській опері ХІХ століття. Творчість, виконавство, педагогіка», у фокусі уваги яких, серед іншого, й питання формування оперного стилю *bel canto* та його впливу на розвиток європейських вокальних шкіл. Адже, як влучно вказує О. Стахевич, саме «Доніцетті здійснює пошук нових шляхів розвитку оперного мистецтва в рамках визнаних жанрів шляхом їх оновлення, спираючись на молоде

покоління виконавців. Цей період його творчості збігається з етапом найактивніших реформ мистецтва сольного співу» [48, с. 90].

Водночас, маємо визнати, що до сьогодні поза увагою багатьох дослідників залишився важливий аспект оперної творчості Г. Доніцетті, пов'язаний з авторським тлумаченням семантики вокальних тембрів, хоча зрозуміло, що саме тембр є важливою складовою інтонаційного та композиційного задуму композитора. Зазначимо, що відчуття тембру, його трактування в оперній практиці суттєво змінилося з часів Г. Доніцетті й сьогодні його твори звучать у виконанні співаків, які «спеціалізуються» на інших стилях (так, загально відомим є поділ на барокових, вердієвських, вагнерівських співаків тощо). Разом з цим, критики вважають еталонними виконавські версії Л. Паворотті, Хуана Дієго Флореза, Хав'єра Камарена у творчості яких актуалізовано мистецтво співу *bel canto*.

Тож, **метою нашої роботи** є виявлення базових параметрів авторського задуму тенорових партії в операх Г. Доніцетті «Любовний напій», «Фаворитка», «Дочка полку» та специфіки їх сучасного виконавського втілення.

**Об'єкт дослідження** – оперне мистецтво XIX – XXI століть.  
**Предмет** – семантика тенорових партій в операх «Любовний напій», «Фаворитка», «Дочка полку» Г. Доніцетті та специфіка їх виконавського втілення.

**Матеріалом дослідження обрано:** партитури опер Г. Доніцетті «Любовний напій», «Дочка полку», «Фаворитка», а також відеозаписи опер та окремих номерів з них у виконанні Лучанно Паваротті, Хуан Дієго Флореза, Хав'єра Камарена, Майкла Спайрза, Анатолія Солов'яненка, Дмитра Попова та Максима Ворочека.

**Завдання роботи:**

- систематизувати наукові та науково-методичні праці, присвячені дослідженні феномену тембру, зокрема вокального;
- узагальнити відомості щодо методів аналізу вокально-

- виконавської творчості;
- проаналізувати сучасні наукові роботи, присвячені оперній творчості Г. Доніцетті;
- виявити базові параметри авторського задуму тенорових партій в операх «Любовний напій», «Фаворитка», «Дочка полку» Г. Доніцетті;
- проаналізувати виконавські версії вокальних партій Неморіно, Фернандо, Тоніо (та окремих номерів з партій) для виявлення загального та індивідуального у їх трактуванні.

Виконання поставлених завдань обумовило застосування відповідних **методів:**

- історичний – для осягнення шляхів розвитку оперного мистецтва ХІХ – ХХІ століть;
- жанрово-стильовий – для виявлення базових параметрів авторського задуму опер «Любовний напій», «Фаворитка», «Дочка полку» Г. Доніцетті;
- семантичний – для визначення специфіки трактування тенорового тембру в партіях Неморіно, Тоніо, Фернандо;
- інтерпретаційний – для виявлення загального та особливого у виконавських версіях опер «Любовний напій», «Фаворитка», «Дочка полку» Г. Доніцетті та окремих концертних номерів з них.

**Теоретичну базу** магістерської роботи складають дослідницькі праці, присвячені:

- історії та теорії вокального мистецтва ( Є. Авраменко [1], А. Бойко [3], Б. Гнидь [5], Н. Гребенюк [10], І. Іванова, Г. Куколь, М. Черкашина-Губаренко [15], Н. Кречко, Т. Мадишева [23], А. Мельник [24], А. Помпеева [38], О. Ряжко [21], Сиротюк [42], О. Стахевич [45], Цзин Чжен [54], М. Черкашина-Губаренко [58], Чжоу Ї [59], М. Яновська [62], J. Kerman [81] );
- життєтворчості Г. Доніцетті ( І. Драч [12], J. Allitt [66],

- W. Ashbrook [70], G. Donati-Petteni [69] );
- питанням музичного жанру та стилю ( Н. Горюхіна [9], В. Лігус, О. Лігус [22], В. Москаленко [28], О. Опанасюк [32], С. Шип [60] );
  - феномену музичного тембру ( Ду Вей [4], Р. Каширцев [17], Г. Косенко [20], В. Мітюшкін [26], О. Оганезова-Григоренко [30], Д. Решетник [40], С. Якимчук [61] );
  - питанням музичної інтерпретації ( Н. Говорухіна [6], О. Катрич [16], В. Москаленко [27], Ю. Ніколаєвська [29], І. Сухленко [49], К. Тимофєєва [51] ).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що у роботі вперше:

- виявлено базові параметри авторського задуму тенорових партій в операх «Любовний напій», «Фаворитка», «Дочка полку» Г. Доницетті;
- проаналізовано виконавські версії вокальних партій Неморіно, Фернандо, Тоніо (та окремих номерів з партій) для виявлення загального та індивідуального у їх трактуванні.

**Практична значимість отриманих результатів.** Матеріали та результати дослідження доповнюють навчальні дисципліни з Історії світової музики, Історії вокального мистецтва, Аналізу музичних творів, можуть бути використані у практичній роботі в класі оперного співу, стати основою для подальших теоретичних досліджень.

**Апробація.** Основні положення дослідження викладено на науково-практичній конференції «Магістерські читання» (Харків, 2024) та на V міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука у сучасному глобалізованому просторі» (до Дня науки в Україні) (Харків, 2024).

**Структура роботи.** Робота містить Вступ, два Розділи, що містять по три підрозділів, Висновки, Список використаних джерел (89 позицій) та Додатки. Загальний об'єм роботи – 74 сторінок, з них основного тексту – 62.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ

#### 1.1. Феномен вокального тембру у наукових та науково-методичних працях: досвід систематизації

Почнемо з того, що тембр є однією з базових характеристик звуку (до яких також відносять висоту, гучність та тривалість), тобто тим фактором, що визначає естетично-комунікаційний потенціал музичного мистецтва. Саме за тембром розрізняють як інструменти, так й людські голоси не тільки у мистецтвознавстві, але й на побутовому рівні, коли фактично будь-яка людина розуміє різницю між більш густим (темним, глибоким, об'ємним) та прозорим (світлим, легким) тембрами. Тож, не дивно, що існує достатньо велика кількість наукових робіт, присвячених дослідженню феномену тембру в музиці.

Початок цього напрямку досліджень закладено о працях Г. Гельмгольца. У книзі «Вчення про звукові відчуття як фізіологічна основа теорії музики» він зазначає: «Тембр виникає із складу його обертонів, які супроводжують основний тон. Саме завдяки обертонам ми можемо відрізнити один музичний інструмент від іншого. Кожен обертон додає специфічний колір і характер звуку, створюючи його унікальну звукову текстуру» [76, 116].

Зрозуміло, що на формування тембру впливає багато факторів, серед яких найголовніший – матеріал, з якого виготовлено музичний інструмент. Проте є й інший дуже важливий фактор – те, як ми сприймаємо тембр, адже не випадково О. Жарков зазначає, що «необхідно розрізняти “акустичні” і “музикознавчі” визначення тембру» [14, с. 94].

Що мається на увазі? Очевидно, що акустичні тембри, фактично, дорівнюють фізичним, тим, які існують поза межами людини. Саме про таке розуміння тембру пише С. Шип: «одиначний звук, який здається нам однорідним за своєю висотою, доволі складний у цьому відношенні. Він є

спектром гармонічних і шумових коливань різної гучності й регістрового розташування (частоти). Всі ці властивості в сумі визначають темброву характеристику звука й справляють вирішальний вплив на його якість у нашому сприйнятті» [60, с. 46].

Й зрозуміло, що кожен музичний інструмент, як окремий фізичний об'єкт, буде мати унікальні темброві характеристики, визначені органологією. Саме цей аспект є предметом дослідження багатьох музикознавців (тут загадаємо, зокрема про дисертаційне дослідження Р. Каширцева «Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття» [17]). Водночас, очевидно, що більшість авторів сприймають тембр саме як художню категорію, фактор, що є важливою складовою задуму композитора та виконавських версій авторського твору. З цієї точки зору поглянемо на розуміння тембру у вокальному мистецтві.

Відомо, що класифікація співочих голосів склалася доволі давно у церковному співі й стосувалася виключно чоловіків. Це був простий розподіл на низькі та високі голоси (сопрано, альт, тенор, бас), що склався у хоровому мистецтві XIV століття. Трохи пізніше, у партитурах з'являється позначка «дискант» («від пізнелатинського *discantus*: *dis* – відокремлене, *cantus* с спів» [34, с. 20]), а ще пізніше – тенор (від лат. *tenore* – тримати), якому зазвичай доручали виконання *cantus firmus*.

З розвитком вокального мистецтва та ускладненням музичної партитури, класифікація голосів ставала все більш дрібнішою: у XVI столітті з'являються перші згадки про контртенорів, згодом – про меццо-сопрано, контральто, й останнім виокремився баритон. Як зазначено у «Лекціях з курсу “Хорознавство”»: «Низький тенор дав початок ліричному баритонові, а високий бас – драматичному [34, с. 21].

Сьогодні ж у вокальному мистецтві спираються на класифікацію *Fach*, запропоновану у середині ХХ століття німецьким музикознавцем Рудольфом Клойбером / Rudolf Klobber. Вона містить систематизацію

виконавців та оперних партій за 29 параметрами, серед яких: діапазон, вага, динамічний об'єм, теситура, голосові регістри, фізичні характеристики, вік та інші.

Природньо, що розподіл співочих голосів за висотою поставив завдання щодо осмислення значення тембру у вокальному мистецтві та привернув увагу викладачів до питань визначення типу голосу, особливостей роботи з ним тощо. Так, видатний вокальний педагог ХІХ ст. Франческо Ламперті / Francesco Lamperti (1813 – 1892) вказував на особливості голосів різних тембрів: «сопрано визначається за окрасою ноти “соль” другої октави і м'якістю вимови слів, складів на верхній ділянці діапазону голосу. Меццо-сопрано – за якістю і красою ноти “фа” другою октави. Альт визначається за окрасою грудного регістру, тенор – за протяжністю дихання і легкістю вимови у верхній ділянці діапазону голосу, баритон – за окрасою і звучністю ноти “ре” першої октави, бас – за яскравістю ноти “до” першої октави [5, с. 57].

У сучасному ж вокальному мистецтві загальноприйнятою є думка про те, що хоча «тембр – значною мірою природна якість, проте він може бути поліпшений у результаті навчання. При академічній манері співу звуку притаманні дзвінкість (метал) і одночасно округлість, м'якість (що залежить від наявності в ньому високої і низької співочих формант), він характеризується визначеною частотою вібрато. У співочому голосі цінуються краса тембру, його рівність на всіх голосних і на всьому діапазоні. Тембр – найважливіший виразний засіб голосу. У ньому насамперед відображається емоційний стан виконавця, багатство музичних переживань» [43, с. 91].

Спираючись на це, проаналізуємо більш детально наукову та науково-методичну літературу, присвячену осягненню специфіки тенорового тембру. Перш за все, відмітимо, що тенор – це високий чоловічий голос, що у середньому охоплює діапазон від  $c$  до  $c^2$ . У залежності від певних характеристик голосу (сили, співвідношення головного та грудного

регістрів) розрізняють такі типи тенорів:

- контртенор (Орфей в опері Х. Глюка «Орфей та Еввідіка», Оберон в опері Б. Бріттена «Сон літньої ночі», Ехнатон в однойменній опері Ф. Гласса);
- тенор-альтіно (Кальпіджі в опері «Тарар» А. Сальєрі, Маленький дідок (вчитель арифметики) в опері «Дитя і чаклунство» М. Равеля);
- ліричний тенор (Таміно в опері В. Моцарта «Чарівна флейта», Граф Альмавіва в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник», Герцог в опері Дж. Верді «Ріголетто»; Надір з опери Ж. Бізе «Шукачі перлів», Вертер з опери Ж. Массне «Вертер» та ін.);
- характерний тенор (Дон Базіліо в опері В. Моцарта «Весілля Фігаро», Возний в опері «Наталка Полтавка» М. Лисенка);
- лірико-драматичний тенор (Манріко в опери Дж. Верді «Трубадур», Хозе в опері Ж. Бізе «Кармен», Каніо в опері Р. Леонкавалло «Паяци», Пінкертон в опері Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» та ін.);
- драматичний тенор (Радамес в опері Дж. Верді «Аїда», Лоенгрін в опері Р. Вагнера «Лоенгрін», Калаф в опері Дж. Пуччіні «Турандот» та ін.).

За системою *Fach* теноровий тип голосу ділиться на такі підтипи:

- «Контртенор (сопраніст) / Countertenor (Sopranist). Контратенор є відносно новим явищем, у якому використовується природний резонансний верхній регістр, який (зазвичай) не є фальцетом. Контртенори часто співають барокові партії, написані для кастратів, але деякі ролі були спеціально написані для голосу контртенора (Оберон в опері Б. Бріттена «Сон в літню ніч»). Голос співаків менш драматичний, ніж голос кастратів, тому часто втрачається певна театральна динаміка. Також в групу контртенорів можна віднести такі підтипи як: Tenor Altino та Haute-

- Contre згруповані в цей Fach. Це винятково високі голоси з таким репертуаром, як опери Ж. Люллі та Ж. Рамо (кінець XVII століття);
- Комічний тенор (характерний) / Comic Tenor (Charaktertenor). Комічні тенори, пов'язані в основному з оперой буфа XVIII століття, мають сильний середній регістр і певну гнучкість, а його акторським здібностям приділяють таку ж увагу, як і співочому голосу;
  - Легкий ліричний тенор / Light Lyric Tenor (Lyrischer Tenor). Ці співаки мають м'який, гнучкий верх із менш присутнім низьким регістром. Гнучкість цінується, і ці голоси особливо цінні для репертуару bel canto, а також для веселих молодих тенорів В. Моцарта.
  - Повний ліричний тенор (ліричний тенор/італійський тенор) / Full Lyric Tenor (Lyrischer Tenor/Italiensicher Tenor). Твердий, не надто гучний голос у поєднанні з плавною впевненістю в лінії легато поєднується в цьому Fach. Вчений коханець походить з них, часто співаючи проти повного ліричного сопрано (Родольфо та Мімі в «Богемі» Дж. Пуччіні, наприклад). Хоча йому бракує гнучкості легкої лірики, він повинен мати пристрасть і вогонь, присутні в його характеристиці;
  - Драматичний (спінто) тенор (юнацький/героїчний тенор) / Dramatic (Spinto) Tenor (Jugendlicher/Heldentenor). Ліричний тенор із невеликим доповненням, спінто тенор не зовсім є драматичним тенором, а більше схожий на ліричний з більш яскравішим тембром та металевим резонансом. Схильність до кульмінаційних моментів і плавність ліній відзначають риси цих співаків;
  - Героїчний тенор (драматичний тенор) / Heroic Tenor (Dramatischer Tenor/Heldentenor). Проникливий баритональний голос, який іноді називають вагнерівським тенором (Wagner Heldentenor), є героєм,

можливо, усіх творів Р. Вагнера. Він має теситуру трохи нижче інших підтипів, але вище ліричних баритонів. Багато тенорів, які починали як баритони, переходять у цей Fach» [72, с. 11-12].

Зазначимо, що для звичайного слухача градація підтипів співочих голосів є достатньо уявною (хоча зрозуміло, що кожен відрізняє звучання контртенора). Цікаво, що й композитори у партитурах практично ніколи не вказують на бажаний підтип голосу виконавця певної партії. Водночас, серед співаків є негласна домовленість щодо призначення певних партій певним голосам й, більше того, певним персонажам.

В цьому аспекті оперний театр наслідує традиції театру драматичного, де функціонує система амплуа: «Амплуа (фр. *emploi* — використання, посада, роль, від лат. *implicare* — пов'язувати, залучати) — родове поняття, що охоплює однорідні ролі, які відповідають внутрішнім і зовнішнім даним актора; відносно стійка відповідність психофізичних даних актора виконуваним ролям; посада, фаш, спеціалізація актора» [18, с. 93].

Зрозуміло, що у театрі драматичному для віднесення актора до певного амплуа необхідно співпадіння, перш за все, вікових та зовнішніх характеристик. В оперному же театрі діють інші закони, й первісною характеристикою персонажу тут є голос. Саме тому, на наш погляд, у сучасному українському мистецтвознавстві активно розробляється поняття «тембр-амплуа». Так, О. Оганезова-Григоренко зазначає, що «тембр-амплуа – своєрідний “підтип” оперного голосу, який виступає “куратором” художніх завдань персонажів оперної вистави <...> тембр-амплуа виступає як розгорнута психологічна характеристика загального типу голосу у конкретному музично-драматургічному контексті – у конкретній опері» [30, с. 442], а Є. Авраменко вважає, що: «тембр-амплуа – тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити інтонаційну семантику характеру героя. Тембр-амплуа “упредметнює” у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей

звукоутворення певного типу голосу» [1, с. 95].

Слід зазначити, що тембр-амплуа має важливу роль для візуально-слухового сприйняття персонажа, він визначає сприйняття слухачем «сценічної історії» кожного персонажу. Так, якщо це ліричний голос, глядач розуміє, що це відображення характеру героя, якому, скоріш за все доручать розвиток любовної лінії сюжету. Напроти, сильні, драматично забарвлені голоси, втілюють характери сильні; героїв, які діють, перемагаючи життєві обставини.

Втім, тенори в опері, це найчастіше «герої-коханці». Зокрема, ліричний тенор, який І. Присталов визначає як «тип чоловічого голосу, що характеризується найвиразнішим інтонуванням у високому регістрі, широким вокальним діапазоном і високо розвинутою технікою мелізматичного співу» [39, с. 8]. Тембр ліричного тенора широко використовувався композиторами різних епох та стильових напрямів для презентації певного типу персонажів. Серед показових партій наведемо:

- Таміно з опери В. Моцарта «Чарівна флейта» – романтичний образ принца, який потрапляє у казкові пригоди, закохується у дочку Цариці Ночі Паміну й проходить крізь складні випробування, щоб відстояти спільне щастя;
- Граф Альмавіва з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник», який палко кохає вихованку лікаря Бартоло Розіну;
- Раміро з опери Дж. Россіні «Попелюшка або Триумф доброти» – знов таки, принц, який приховує свій титул у прагненні знайти чисте кохання;
- Тоніо з опери Г. Доницетті «Дочку полку» – молодий тіролець, який колись спас дочку полка Марі, і готовий вступити в полк щоб стати її чоловіком;
- Неморіно з опери Г. Доницетті «Любовний напій» – наївний та простодушний молодий селянин закоханий в багату односельчанку Адіну, який всіма способами намагається добитися

від неї взаємності.

## **1.2. Вокально-виконавська творчість: методологія дослідження**

Одним з важливих питань, що привертає увагу вітчизняних музикознавців сьогодні є виконавська творчість та специфіка її дослідження. Цьому, на наш погляд, сприяє й той факт, що все більша кількість музикантів-виконавців звертається до наукової діяльності. Й якщо раніше роботи, присвячені вокальному мистецтву можна було умовно поділити на дві рівнозначні частини (методичні праці знаменитих вокальних викладачів та дослідження оперно-вокальної творчості окремих композиторів), то останнім часом ми стаємо свідками появи значного корпусу магістерських та дисертаційних досліджень, присвячених саме вокальному виконавству. Свідомо обмежуючи себе роботами виключно вітчизняних науковців, окреслимо напрями вивчення вокального виконавства та напрацьовану методологію.

Перш за все, згадаємо про докторську дисертацію Н. Гребенюк «Вокально-виконавська творчість», авторка якої поставила перед собою завдання «теоретично обґрунтувати та визначити сутність та особливості формування творчої індивідуальності співака» [10, с. 5]. Вона зазначає, що «зрозуміти шляхи формування творчої індивідуальності співака можна лише за допомогою аналізу цілісної системи взаємопов'язаних факторів, теоретичну модель якої і було розроблено в межах дисертаційного дослідження. Ось ці фактори:

1. психофізіологічні задатки;
2. характерологічні особливості;
3. спрямованість на виконавську діяльність та естетичні потреби співака;
4. світовідчуття та світогляд співака;
5. установка на сприйняття й відтворення світу в художніх образах;
6. усвідомлені й неусвідомлені моменти у виконавстві» [10, с. 6].

Не меншу увагу як дослідників вокального мистецтва, так й музикантів-практиків вже багато років привертають роботи О. Стахевича, в яких висвітлено питання еволюції вокально-виконавських стилів. Зокрема до власної монографії «Bel canto у західноєвропейській опері XIX століття: творчість, виконавство, педагогіка» дослідник надає таку передмову: «У дослідженні розглядається еволюція класичного стилю bel canto і формування сучасного вокально-виконавського стилю у західноєвропейській оперній культурі XIX ст. Автор акцентує увагу на проблемі використання природи співочого голосу в оперному виконавстві, еволюції принципів bel canto як у виконавстві, так і педагогіці. В основі теоретичної концепції зміни вокально- виконавського стилю-взаємозв'язок реєстрового механізму співочого голосу і акустичних можливостей голосового апарату. Зміна вокально-виконавських стилів розглядається як складова частина оперної реформи в епоху романтизму» [48, с. 2].

Ще однією важливою й тому затребуваною працею є навчальний посібник «Співак і мова» харківської співачки, професорки Т. Мадішевої, де увагу сконцентровано на проблемі, що сьогодні постає перед багатьма вокальними викладачами, а саме – співі іноземною мовою. Зрозуміло, що всі ми так чи інакше знаходимося під впливом глобалізаційних процесів, які визначають, крім іншого, поступове нівелювання характерних ознак національних виконавських шкіл. І якщо раніше, співак для досягнення майстерності вивчав італійську, що зрозуміти ті особливості фонотеки, що сформували стиль та техніку bel canto, то сьогодні він має знати декілька мов. Так, Т. Мадішева підкреслює, що: «осягнення високого професіоналізму у співі мовою оригіналу – дуже серйозна проблема. При цьому виконанню часом бракує виразності, емоційної та семантичної насиченості, національної неповторності. Співаки відчувають втрати, яких зазнав їхній спів іншими мовами, і через відсутність вміння перенестись у інше мовно-культурне середовище, а також практичних навичок співу різними мовами, вони часом свідомо обмежують свої репертуарні

можливості. Тому так важливо допомогти співакам оволодіти “секретами” співу іноземними мовами, подолати “мовний бар’єр”, усвідомити і втілити в співі невичерпні резерви виразності, які нам дає звучання мови» [23, с. 6 – 7].

Що ж стосується саме методології дослідження вокально-виконавської творчості, перш за все, скажемо про те, що на відмінну від інших сфер музикування, ця проблематика розробляється не так активно. Це, на наш погляд, може бути пояснено саме специфікою вокального виконавства, тим, що індивідуальне в ньому знаходиться у значній залежності від багатьох факторів. Не випадково Н. Гребенюк акцентуючи увагу на унікальності вокально-виконавського мистецтва, зазначає, воно «що має свої закономірності існування й розвитку; особливий спосіб узагальнення (загальний інтерпретаторський план вокального твору будується через індивідуально-особистісне відчуття співака); використання “вокально-художньої уяви”, спочатку при формуванні вокально-технічних навичок, а потім і вокально-виконавських; якісне визначення форми твору у всіх її виявах (це стосується і якості музичної форми, і якості подачі того чи іншого твору – концерту-лекції, спектаклю чи сольної програми)» [10, с. 11].

Зазначимо, що, досліджуючи творчість конкретної особистості, найчастіше ми оперуємо поняттям стилю, історія наукового осягнення феномену якого сягає не менш як двох століть. Свідомо уникаючи зайвого повтору відповідних наукових праць, згадаємо лише про одну з останніх, що вийшла друком у 2021 році. Це колективна стаття Н. Говорухіної, Т. Смирнової, І. Польської, І. Сухленко та Г. Савельєвої «Стиль як актуальна категорія сучасного музикознавства та музичної освіти / Style as a topical category of modern musicology and music education», у котрій зазначено, що «загально прийнятими, пролегоменами до осягнення категорії стилю є:

- визнання його діалогічної природи і, відповідно, історичної (або контекстної) обумовленості;

- розуміння того, що ця категорія має як індивідуальний та і колективний вимір;
- сприйняття стилю творчості як певної цілісності, що проявляється, крім іншого, як відбір засобів художньої виразності» [75, с. 138].

Що ж стосується визначення саме вокального стилю, тут ми звернемося до дисертаційного дослідження Чжоу Ї «Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)», де зазначено, що «це комплекс музично-мовленнєвих ресурсів, що характеризує і визначає технологічні та естетичні параметри сценічної творчості співака» [59, с. 159 – 160].

Також звернемо увагу на дисертаційне дослідження Че Чао «Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування», який пропонує інше визначення стилю: «стиль – це людина, що реалізує у певній життєвій і творчій ситуації власну творчо-генетичну заданість» [55, с. 25]. Підкреслимо, що Че Чао, спираючись, зокрема й на роботу харківської дослідниці К. Тимофєєвої «Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)» [51], опрацьовує методологію музично-виконавського дослідження, зазначивши, що «у вивченні музично-виконавського стилю співвідношення «загальне – індивідуальне» виглядає більш односпрямованим. Тут стильовому «Я» виробника живої музичної інтонації, тобто індивідуальному стилю музиканта-виконавця, у теоретичному плані приділяється менше уваги, ніж типологічним особливостям виконавського стилю» [55, с. 27].

Індивідуальний стиль потребує детального аналізу окремого виконавця упродовж його творчого шляху, но все одно це не дає змогу узагальнити стиль виконавця. «Кожен виконавець – індивід, <...> це ускладнює класифікацію через трудність і багатозначність структури кожної окремої творчої особистості. Крім того, аналіз, що базується переважно на особистих якостях виконавця, як правило, не дає повного пояснення прийнятих цим виконавцем творчих рішень» – зазначає

І. Сухленко [49, с. 303]. Тому погодимося з Чжоу Ї, який зазначає, що «узагальнення широкого кола науково-методичних праць, предметом яких є мистецтво співу, дало змогу окреслити найважливіші, на нашу думку, моменти, які необхідно враховувати під час його дослідження:

- голос – це базовий параметр, що визначає особливості музичного мислення конкретного співака;
- стильова настанова і, як її втілення, – генеральна інтонація впливає на формування системи музично-мовленнєвих ресурсів виконавця, що у подальшому обумовлює алгоритм його праці з авторським нотним текстом;
- найбільш продуктивним інструментом стильової атрибуції виконавської творчості є визначення її базових засад, що дають змогу зарахувати конкретного музиканта до представників класичної або романтичної течії музичного мистецтва» [59, с. 159].

Тож, аналізуючи виконавські версії композиторських творів, перш за все, ми будемо спиратися на тип голосу виконавця (у нашому випадку – тенора у всіх його підтипах), що, безумовно, визначає тембр-амплуа співака та його репертуарну політику. Водночас, треба розуміти, що саме в оперному мистецтві вказівки композитора щодо втілення його задуму максимально конкретні (на відмінну від мистецтва інструментального), бо тут є слово, яке не легко інтерпретувати по іншому та, знов таки, тембр-амплуа, на яке спирається автор, створюючи музичний образ конкретного сценічного персонажу. Таким чином, вокально-виконавська творчість синтезує індивідуальність співака та композиторський задум, його жанрові засади й справедливим вбачається зауваження Н. Говорухіної, що «саме виконавець як безпосередній “власник” свого голосу як найбагатшого інструменту інтонаційно-сміслової виразності, втілює, як би пропускає через себе музику та поетичний текст композиторського твору. Він виступає не тільки і навіть не стільки як представник “вторинного”, “відображеного” їм бачення (чутті) композиторського і літературного тексту, скільки як його

співавтор» [6, с. 85 – 86].

Другим, важливим аспектом дослідження вокальної творчості, на який вказує Чжоу Ї є стильова настанова інтерпретатора, що визначає формування системи його музично-мовленнєвих ресурсів. В цьому, дослідник, очевидно спирається на праці української музикознавиці, піаністки О. Катрич, яка зазначає, що є два першоджерела виконавської творчості: дионісійське (романтичне) та аполонічне (класичне), що визначають його стиль роботи з авторським нотним текстом [16].

Й, на останок, скажемо, що подібного до того, як ми аналізуємо композиторський текст для визначення специфіки мислення автора, сучасна техніка дає нам можливість детально проаналізувати так званій «музичний твір виконавця»<sup>1</sup> – зафіксовану версію конкретного твору, порівнюючи яку з прочитаннями інших митців, ми можемо усвідомити ті параметри, що обумовлюють її самотність – темброві, динамічні, текстові, тощо.

Крім того, необхідно сказати про те, що велике значення мають умови, в яких створено запис – чи то опера саме в театрі, чи то кіно-опера, чи то концертне виконання окремого номеру х опери. Все це має значення для формування виконавської концепції, з одного боку, й для її усвідомлення дослідником з іншого.

### **1.3. Оперна творчість Г. Доніцетті та стиль *bel canto* у сучасному науковому дискурсі**

У 1990 році в підрозділі «Актуальність» автореферату кандидатської дисертації «Оперна творчість В. Белінні та Г. Доніцетті в італійській музично-театральній культурі доби романтизму» І. Драч зазначила, що «тема дисертації визначена недостатнім висвітленням у вітчизняному

---

<sup>1</sup> На думку І. Сухленко, це «якість виконавської актуалізації музичного твору, при якому поєднання одиничного (композиторського нотного тексту) та загального (деяких традиційних установок трактування творчості композитора загалом або даного конкретного твору) дає щось особливе – виконавське прочитання, що запам'ятовується своєю оригінальністю» [50, с. 169].

музикознавстві оперної творчості В. Белліні та Г. Доніцетті. Виконавська практика останніх десятиріччів виявляє підвищену цікавість до їх творів <...> сьогодні за кордоном поставлено практично всі опери Белліні. Невичерпним джерелом оновлення сучасного репертуару став також доробок Доніцетті, який створив біля семидесяти музично-театральних партитур» [12, с. 3]. З того часу пройшло більше тридцяти років, проте ми маємо визнати, що в українській культурі ситуація суттєво не змінилася.

Так, у вітчизняних оперних театрах з успіхом відбуваються постановки опер Г. Доніцетті, це зокрема:

- «Любовний напій» у Київському національному академічному театрі опери та балету України імені Т.Г. Шевченка (прем'єра відбулася 26 червня 2009 року);
- «Дон Паскуале» та «Любовний напій» у Львівському національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької;
- «Дон Паскуале» (прем'єра – 19 квітня 2024 року), «Любовний напій» (прем'єра – 26 березень 2016 року) та «Лючія ді Ламмермур»<sup>2</sup> у Одеському національному академічному театрі опери та балету;
- «Любовний напій» (прем'єра відбулася 24 червня 2017 року) у Дніпровському академічному театрі опери та балету.

У Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М.В. Лисенка опери Г. Доніцетті в репертуарі відсутні, проте, «Любовний напій» є в репертуарі оперної студії ХНУМ імені І.П. Котляревського.

Тож, можна сміливо стверджувати, що опери Г. Доніцетті є частиною музичної практики України, проте, водночас, зрозуміло, що доробок композитора представлено дуже фрагментарно. Що ж стосується

---

<sup>2</sup> Вперше прем'єра в Одесі відбулася у грудні 1838-го.

саме наукового дискурсу, то аналіз електронного каталогу національної бібліотеки України імені В. Вернадського показує, що останнім часом не було захищено жодної дисертації, присвяченої творчості Г. Доніцетті, а за ключовим словом «bel canto» можна знайти тільки дві дисертації: Цао Хе «Вокальна спадщина Шан Деї: синтез національних та європейських традицій» [53] та Чжоу Ї «Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)» [59].

Все, що нам вдалося знайти, це статті І. Драч, зокрема «Опера класичного bel canto: парадокси осмислення», де знаходимо дуже важливе твердження щодо специфіки стилю bel canto як саме виконавського мистецтва: «говорячи про bel canto, зазвичай мають на увазі виконавське мистецтво. Однак сама оперна практика епохи класичного bel canto дозволяла говорити про виконавця як про повноправного співавтора, який створює спільно з композитором оперний образ. Друковані клавіри і партитури до кінця XIX століття у списках дійових осіб неодмінно вказують перших виконавців кожної партії, цим підкреслюється узаконене співтворчість співака і композитора. Це дозволяє розглядати музичний текст партії як авторизовану виконавську версію, певний документ, що фіксує індивідуальне співоче трактування і водночас суто композиторські прийоми закріплення вокально-виконавської традиції загалом» [11, с. 114].

Також, як і раніше, увагу дослідників привертають праці видатної музикознавиці М. Черкашиної-Губаренко, зокрема ґрунтовна монографія «Історична опера епохи романтизму» [56].

Втім, іноземні автори дуже активно досліджують творчість Г. Доніцетті. Тут згадаємо лише про одну, проте дуже важливу постать – Олександра Везерсона / Alexander Weatherson (1927 – 2024), який майже 40 років був головою Товариства Г. Доніцетті, створеного невеликою групою ентузіастів в Лондоні у 1937 році, і ще довше – редактором інформаційних бюлетенів і журналів Товариства. На сайті Товариства знаходимо інформацію, що «О. Везерсон став його головою і виконував цю

відповідальність до кінця, набувши високого авторитету на міжнародному рівні, завдяки, у тому числі, й плідним і дружнім стосункам з провідними музикознавцями, критиками, диригентами і співаками, зокрема Монтсеррат Кабальє, Альберто Зедда, Вільям Ешбрук, Патрік Шмід, Лейла Генсер, Філіп Госсетт, Джоан Сазерленд, Франка Челла, Серджіо Сегаліні, П'єро Міолі. О. Везерсон був головною фігурою Г. Доніцетті та відродження *bel canto* кінця ХХ століття <...> Особливу увагу О. Везерсон приділяв Г. Доніцетті, написавши багато важливих есе та рецензій, в яких проявлялися його гострий розум і почуття гумору. Він редагував видання різних Журналів Товариства Г. Доніцетті до 2002 року, а також майже всі інформаційні бюлетені Товариства до літа 2022 року, коли вийшов останній (146-й номер). Кожен бюлетень містив близько тридцяти сторінок цікавих статей. Окрім цього, його публікації зібрані на його власному вебсайті<sup>3</sup>» [41].

Також скажемо про таких авторів:

- Ейрлі Джейн Кіркхема / Airlie Jane Kirkham, автора дисертації про використання старих записів як засобу оцінки традицій *bel canto* «Аналіз *bel canto* на слух: традиції та інтерпретації, збережені у вибраних звукозаписах» [82];
- Чарльза Джернігана / Charles Jernigan, який написав багато відповідних статей та рецензій, зокрема, це: стаття про кінопоказ фільму опери Г. Доніцетті «Роберто Деверо / Roberto Devereux» з постановкою Metropolitan opera (2016) [80]; репортаж із фестивалю Saratoga Festival (2015) «"Фаворитка" Г. Доніцетті та два концерти» [79], рецензія на опери з фестивалю Г. Доніцетті в Бергамо 2016 року «Доніцетті назавжди» [78].
- Джонатана Кітса / Jonathan Keates, ведучого вебінару (2021 рік) на тему «Г. Доніцетті: триумф і трагедія у світі опери *bel canto*»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> <http://alexander.weatherson.info>

<sup>4</sup> <https://vimeo.com/553741646>

Тож, узагальнення інформації дозволяє нам зробити висновки про те, що оперна творчість Г. Доніцетті займає важливе місце в сучасному науковому дискурсі. Його внесок у розвиток оперного мистецтва досліджується у декількох аспектах, серед яких назвемо:

- Стиль та техніка композиції: Г. Доніцетті вважається одним з провідних представників італійської опери *bel canto*. Сучасні дослідники вивчають його унікальний стиль, вокальні техніки, оркестрові рішення та драматичну структуру опер. Особлива увага приділяється його здатності поєднувати мелодійні лінії з глибоким емоційним змістом.
- Вплив та спадщина: важливим аспектом є дослідження впливу творчості Г. Доніцетті на наступні покоління композиторів та розвиток оперного жанру. Його інновації в драматургії та музичній формі мали значний вплив, зокрема на Дж. Верді.
- Театральні постановки: сучасні постановки опер Г. Доніцетті аналізуються з точки зору режисерських інтерпретацій та параметрів актуалізації. Це включає вивчення сценографії, костюмів, акторської гри, техніку співу та їхнього впливу на сприйняття музики і драматургії.
- Виконавські традиції: аналізуються різні виконавські підходи до опер Г. Доніцетті, зокрема, як змінилися техніки виконання його опер від часу їх створення до сьогодні. Досліджуються історичні записи, а також сучасні інтерпретації, щоб зрозуміти еволюцію виконання його творів.
- Аналіз конкретних творів: багато досліджень фокусуються на окремих операх, таких як «Любовний напій», «Лючія ді Ламмермур» та інші. Дослідження можуть охоплювати музичний аналіз, інтерпретацію лібрето, контекст створення та прем'єрного виконання тощо.

Ураховуючи специфіку нашого дослідження, проаналізуємо більш

детально роботи, увагу авторів яких сконцентрована саме на виконавському аспекті, адже як зазначила І. Драч «своїм успіхом у публіки Белліні та Доніцетті багато в чому були зобов'язані визначним співакам, які брали участь у виконанні їхніх опер» [11, с. 109]. Тієї ж думки дотримуються й О. Стахевич, який зазначає, що «італійська традиція – створювати твори в розрахунку на можливості конкретних співаків, заздалегідь ангажованих тим чи іншим театром, – змушувала композиторів як би заново досягати мистецтво сольного співу, бачити загальні риси оперно-виконавського стилю і в той же час розрізняти, виділяти індивідуальні властивості співочої манери виконавців. У цій ситуації Композитори поклалися на свій власний досвід і знання, а також орієнтувалися на виконавську манеру “еталонних” співаків, стиль, смак, розуміння природи сольного співу яких відповідали музично-естетичним вимогам оперного мистецтва тієї чи іншої епохи» [48, с. 91].

Хто ж були ці видатні співаки, у союзі з якими працював Г. Доніцетті, чия творчість, сценічна майстерність та виконавський стиль не могли не вплинути на розуміння композитор, зокрема, тембр-амплуа тенорових партій в цього операх? Відповідь на ці запитання знаходимо знов таки у монографії О. Стахевича, який надає інформацію про «творчий союз Росіні і Кольбран, Белліні і Паста, Рубіні, Доніцетті – зі співаками молодого покоління Дж. Грізі та Маріо (Дж. де Кандіа), Т. Штольц і Ж. Дюпре, Ф. Персіані і Дж. Стреппоні. Доніцетті не обмежувався вузьким колом видатних співаків. Це дозволяло йому типізувати властивості голосів одного класу» [48, с. 91], та підкреслює, що саме ця творча дружба зумовила «процес пристосування двоохреєстрового принципу класичного *bel canto* в чоловічих (тенорових) партіях, виконаних Рубіні» [48, с. 92].

Джованні Баттіста Рубіні / Giovanni Battista Rubini, якого також називають «Королем тенорів» [83, с. 123], став дуже популярним завдяки використанню «фальцетного» співу. Саме його здібність вільно «брати» високі ноти, провокували композиторів для створення відповідних оперних

партій. Й саме він вплинув на формування тембр-амплуа трагічного романтичного героя в операх *bel canto*. Це, зокрема, партії в операх В. Беліні: Гуальтьєро «Пірат / *Il pirata*» (1827); Ельвіно «Сомнамбула / *La sonnambula*» (1931); Артур «Пуритани / *I Puritani*» (1835). Також відомо, що саме Дж. Рубіні був виконавцем прем'єр багатьох опер Г. Доніцетті, зокрема, Філіно «Анонімний лист / *La lettera anonima*» (1822), Альфонсо «Ельвіда / *Elvida*» (1826), Ернесто «Жирний четвер / *Il giovedì grasso*» (1827), Джанні ді Кале «Джанні ді Кале / *Gianni di Calais*» (1828), Ідамор «Парія / *Il paria*» (1829), Рікардо Персі «Анна Бoleйн / *Anna Bolena*» (1830) і Фернандо «Маріно Фальєро / *Marino Faliero*» (1835).

Ще один співак, який тісно співпрацював з Г. Доніцетті це тенор Доменіко Донцеллі / *Domenico Donzelli*. Зокрема, саме останній Д. Донцеллі роль Альмузіра в опері «Зораїда ді Граната / *Zoraide di Granata*». «Музикознавець Ден Марек / *Dan Marek* переконаний, що він мав помітний вплив на смак Доніцетті до чоловічих голосів. Д. Донцеллі пропагуватиме стиль співу *di petto* високим голосом на повний голос, стиль, який заохочував Гаetano Доніцетті. Вокальне досягнення техніки *voix sombre*, яку також називають *voix couverte* (прикритий голос), набутого французьким тенором Жільбером Луї Дюпре / *Gilbert Louis Duprez* під пильним наглядом Г. Доніцетті, ознаменує народження сучасного романтичного тенора» [77, с. 49].

Ж. Дюпре описують як першого тенора, який на публіці у 1831 році в оперному театрі міста Лукка, у прем'єрному виконанні опери «Гульєльмо Телль / *Guglielmo Tell*» Дж. Россіні, заспівав ноту «до» другої октави з грудним регістровим звучанням голосу (без фальцетного регістру). Але насправді, Д. Марек зазначає, що саме Д. Донцеллі першим був, хто застосував цю техніку вокального співу на практиці<sup>5</sup> [83].

<sup>5</sup> Авжеж траплялися і нещасні випадки, так, у тенора Америкі Сбіголі / *Americo Sbigoli*, який співаючи в опері «Зораїда ді Граната», вочевидь, намагаючись конкурувати з сильним голосом Д. Донцеллі, лопнула кровоносна судина у горлі, від чого він й помер.

Ще одним співаком, сценічна доля якого була тісно пов'язана з Г. Доніцетті, був Ж. Дюпре – видатний тенор, який співав у прем'єрах таких композиторів як Дж. Россіні, Ф. Галеві, Г. Берліоза, Г. Доніцетті та Дж. Верді: «Його потужні високі ноти були чимось абсолютно новим у співі й дивували слухачів <...> но зрештою голос потемнів до такої міри, що він намагався грати баритонові партії, часто використовуючи обидва голоси в одній виставі» [86, с. 52].

Відомо, що саме Ж. Дюпре виконував партію Едгардо в «Лючії ді Ламмермур» (1935) й «саме Ж. Дюпре запропонував ідею і план фінальної сцени опери. Роль Едгардо містила пристрасний, драматичний спів, який відображав розширене, хвилююче звучання Ж. Дюпре, і після цієї опери популярність Ж. Дюпре різко зросла» [89, с. 49].

Цікаво, що співпраця Ж. Дюпре з Г. Доніцетті вплинула на його стиль, «перебудувала його голос на більш “глибший” і “темніший”, відносно легкого і спритного тенора у Дж. Россіні, Ж. Дюпре став *tenor di forza*, яким Г. Доніцетті дуже захоплювався, а Дж. Россіні дуже боявся. Обидва композитори добре ладнали зі співаком, але Г. Доніцетті, можливо, більше, ніж Дж. Россіні, цінував додаткову драматичну силу голосу, якою Ж. Дюпре навчився в Італії» [86, с. 55].

Зазначимо, що вважається, що саме Г. Доніцетті, його бачення семантики тенорового тембру відіграв важливу роль у формуванні сучасного бачення виражальних можливостей цього голосу.

Узагальнюючи, скажемо, що продовження наукових дискусій щодо та творчості Г. Доніцетті є важливим аргументом щодо значного ступеню впливу його на розвиток оперного мистецтва. Крім цього, це підтверджується й проведенням творчих заходів, зокрема Оперного фестивалю у Бергамо.

---

## Висновки до розділу 1.

Визначено, що тембр – одна з найважливіших категорій музичного мистецтва й саме тому історія намагань класифікації співочих голосів за цією ознакою сягає семи століть, а у сучасній практиці найбільшого поширення набула класифікація *Fach*, запропонована у середині ХХ століття німецьким музикознавцем Рудольфом Клойбером / Rudolf Kloiber.

Зазначено, що тембр голосу є дуже важливим фактором у становленні західноєвропейського оперного мистецтва, де за кожним типом голосу поступово закріпилося відповідне амплуа. Більше того, градації у рамках одного тембру є доволі дрібними й у практиці є традиція виконання певних оперних партій певними підтипами голосів, хоча в авторському нотному тексті відповідні позначки відсутні.

Узагальнено відомості щодо наукових робіт, спрямованих на дослідження вокально-виконавського мистецтва, як феномену, сутність якого багато обумовлюється визначеністю художніх настанов співака тембровими характеристиками його голосу.

Виявлено, що у сучасній західноєвропейській оперній практиці (й, відповідно, у науковому дискурсі) творчий доробок Г. Доніцетті займає дуже важливе місце, на відмінну від того, що ми можемо спостерігати в Україні, де представлено лише три опери композитора: «Любовний напій», «Дон Паскуале», «Лючія ді Ламмермур».

## РОЗДІЛ 2

### ПАРТІЇ НЕМОРИНО, ФЕРНАНДО, ТОНІО: АВТОРСЬКИЙ ЗАДУМ ТА ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ

#### 2.1. Тракткування тембр-амплуа тенора у мелодрамі «Любовний напій» Г. Доніцетті

Перш за все, скажемо, що Г. Доніцетті – один з найпродуктивніших оперних композиторів, у доробку якого більше сімдесяти творів, значна кількість з яких й сьогодні привертає увагу публіки. Хоча деякі критики й зауважують, що така кількість, часто виконаних у найкоротші терміни опусів, все ж таки негативно впливала на їх якість.

Цікаво, що майбутній композитор навчався у Болонському музичному лицейі (1815 – 1817 рік) у класі славетного викладача Гаetano Станіслао Маттеї / Gaetano Stanislao Mattei, серед учнів якого був й інший представник високого *bel canto* Дж. Россіні. Відомо, що «у вісімнадцятирічному віці Доніцетті успішно дебютував оперою “Енріко, граф Бургундський” у Венеції й відразу отримав пропозицію заключити угоду з дирекцією Римської опери, для якої написав “Зораїду Гранатську”, яка також пройшла з помітним успіхом. Між цими двома операми він написав ще й оперу “Петро Великий, цар російський, або Лівонський тесля”, яка також мала прихильність і критики, і глядачів. Успішні дебюти відкрили молодому композитору шлях до найбільших італійських оперних сцен, зокрема, й до Ла Скала...» [52].

Проте достатньо довго він все ж таки залишався «у тіні» знаних сучасників, зокрема В. Белліні та Дж. Россіні, й тільки шалений успіх опери «Лючія ді Ламмермур» (1835 рік) сприяв його визнанню як видатного оперного композитора. А трьома роками раніше Г. Доніцетті написав одну з найвідоміших своїх опер «Любовний напій» (італійською «L'elisir d'amore»), жанр якої визначив як «мелодрама» (див. Додаток А).

Сорокова опера Г. Доніцетті була написана на лібрето італійського

поета Феліче Романі / Felice Romani (1788 – 1865), який співпрацював з багатьма композиторами, зокрема: В. Беліні (опери «Пірат», «Норма», «Сомнамбула», «Капулетті та Монтеккі»), Дж. Россіні («Турок в Італії», «Б'янка та Фальєро»), Дж. Верді («Король на день або удаваний Станіслав»). Що ж стосується Г. Доніцетті, то окрім «Любовного напою», Ф. Романі написав текст до опер «Анна Болейн» та «Лукреція Борджіа».

Сюжет опери «Любовний напій» Ф. Романі запозичив у письменника та лібретиста Огюстена Ежена Скріба / Augustin Eugène Scribe (1791 – 1864), який в основному писав комедії та водевілі, хоча для Г. Доніцетті створив лібрето до гранд-опери в п'яти діях «Дон Себастьян, король Португалії» / «Dom Sébastien, Roi de Portugal» (1843). А от лібрето для опери Данієля Обера «Любовне зілля» / «Le Philtre», яке Е. Скріб написав у 1831 році, стало основою тексту Ф. Романі, в якому змінено тільки місце події та імена персонажів.

Зберігся лист Г. Доніцетті до Ф. Романі, у котрому є свідчення про терміни роботи та доволі гумористичні нотатки про виконавців: «Я зобов'язаний протягом чотирнадцяти днів покласти вірш на музику. Я даю вам тиждень, щоб підготувати це для мене. Подивимось, хто сміливіше з нас двох. – І жартома додав – Зверніть увагу, друже, у нас є німецька примадонна (Сабіна Хайнефеттер), тенор, який заїкається (Джанбаттіста Дженеро), бовдур із дитячим голосом (Джузеппе Фреццоліні), французький бас, який мало що вартий (Анрі-Бернар Дабаді), але ми повинні віддати собі честь... Дорогий Романі, мужності та вперед» [88, с. 11].

Прем'єра опери «Любовний напій» відбулася у «Teatro della Sanobiana» в Мілані 12 травня 1832 року і мала приголомшливий успіх. Музикознавці стверджують, що саме вона сприяла визнанню Г. Доніцетті, як провідного оперного композитора свого часу. «Любовний напій» був найчастішою оперою, яку виконували між 1838 і 1848 роками, кожна четверта опера постановок у країні був твір Г. Доніцетті [63].

Сюжет опери добре відомий, проте вважаємо доцільним ще раз

окреслити лінію, пов'язану саме з Неморіно для розуміння авторського задуму щодо музичного зображення цього персонажу. Перш за все, скажемо, що на відміну від багатьох інших опер композитора, де головні герої є представниками знатного роду, Неморіно – це звичайний сільський хлопець. Тож, можна припустити, що Г. Доніцетті намагався зробити «музичне висловлювання» головного героя максимально «простим», наближеним до мовленнєвого. Особливо ураховуючи, що у всіляких перипетіях життя, Неморіно поводить себе дуже наївно. Адже тільки наївна людина могла повірити в існування любовного зілля, купити його й сподіватися, що воно допоможе йому у коханні. Щоправда, він здатен й на вчинок – для отримання грошей на додаткову порцію «любовного зілля», він заключає військовий контракт. Тож, головній героїні Адіні ще й доводиться рятувати коханого, почуття якого вона нарешті помітила<sup>6</sup>.

Зрозуміло, що для втілення такого типу головного героя, композитор обрав тембр ліричного тенора. Звісно, ми не маємо відповідної вказівки у партитурі, проте, на користь такого твердження свідчать декілька фактів: тип мелодики та теситура, жанрові рішення (про це трохи згодом) й, нарешті, оперна практика, відповідно якій партію Неморіно виконують саме ліричні тенори (у якості прикладу згадаємо про Джіно Сінімбергі / Gino Sinimberghi, Карло Бергонці / Carlo Bergonzi, Лучано Паваротті / Luciano Pavarotti, Бенджамін Бернхайм / Benjamin Bernheim).

Авжеж, у цій практиці є й винятки. У якості прикладу згадаємо виконання заслуженого артиста України Дмитра Попова, який чотири роки навчався в ХНУМ імені І.П. Котляревського (спочатку в класі народного артиста СРСР Миколи Федоровича Манойла, потім у професора Тамари Яківни Веске). В репертуарі Д. Попова є як ліричні (Рудольф у «Богема»; Альфредо у «Травіата»; Герцог у «Ріголето»), так і драматичні (Каварадоссі

---

<sup>6</sup> Зазначимо, що тут є зв'язок із життям самого композитора, військовий контракт якого викупила багата жінка, врятувавши його від служби в австрійській армії.

«Тоска», Хозе «Кармен») тенорові партії. Тож, можна зробити висновок, що голос співака відноситься к підтипу лірико-драматичного тенора. Проаналізувавши партію Неморіно у виконанні Д. Попова<sup>7</sup>, можна сказати, що тембр його голосу не зовсім співпадає з образною характеристикою персонажу. Він більш забарвлений грудним звучанням, що призводить до того, що втрачається легкість та рухливість мелодичної лінії, які відрізняють виконання Лучано Паваротті (саме це виконання вважається еталонним для цієї партії), тембр голосу якого наповнений яскравою, більш світлою палітрою красок.

Повертаючись до характеристики опери в цілому, зазначимо, що не зважаючи на авторське визначення її як «весела мелодрама» (італійською «*melodramma giocoso*»), в ній відчувається вплив традицій італійської опери-буфа. Зазначимо, що в європейському мистецтві XVIII – XIX століття цей жанровий варіант опери займав вагоме місце, розвинувшись від одноактних інтермедій, що входили до складу опер *seria*, до самостійних творів (тут згадаємо про «Тріумф честі» Алессандро Скарлатті / «*Il trionfo dell'onore*» 1718, «Сільський філософ» Бальдассаре Галуппі / «*Il filosofo di campagna*», 1754, «Севільський цирульник» Дж. Россіні / «*Il Barbiere di Siviglia*», 1816, «Весілля Фігаро» В. Моцарта / «*Le nozze di Figaro*», 1786, «Дон Паскуале» Г. Доніцетті / «*Don Pasquale*», 1843).

Загально відомо що базовий сюжет опер-буфа вибудовується через взаємодію типових персонажів, які крім цього мають типові характеристики голосу (фактично, йдеться про тембр-амплуа), це:

- сопрано, головна героїня, як правило молода дівчина – Розіна у Дж. Россіні, Адіна у Г. Доніцетті;
- тенор, якого з головною героїнею пов'язують любовні стосунки – відповідно граф Альмавіва та Неморіно;
- баритон, який або допомагає головним героям у коханні (Фігаро у Дж. Россіні) або, навпроти, чинить перепони (Белькор у Г. Доніцетті);

<sup>7</sup> [https://youtu.be/N8\\_rS5x5ZRg?si=2FSprM6YahpIlnM](https://youtu.be/N8_rS5x5ZRg?si=2FSprM6YahpIlnM)

— бас, якому доручаються партії смішних старих, дії яких певним чином впливають на розвиток головної лінії сюжету (Базіліо у Дж. Россіні, Дулькамар у Г. Доницетті).

Також може бути задіяний парний до басу образ не молодого жінки (Марцеліна у «Весілля Фігаро»).

Підкреслимо, що за роки існування опери-буфа в практиці склалася не тільки система її персонажів, але й типові засоби їх музичного втілення. В цьому аспекті опера «Любовний напій» Г. Доницетті цілком відповідає законам жанру. Водночас, можна погодитися з видатним уродженцем Києва, музикознавцем А. Гозенпудом, який зазначає, що «в музиці пародійні елементи в описі центральних героїв – Адіни та Неморіно – не відчужаються. Всупереч комічним ситуаціям, в котрих під діянням вина попадає боязкий закоханий, його мелос, коли він говорить о любові, носить мрійливий характер. Сфера комічності – це образи Дулькамари і Белькоре, в партіях яких використані характерні прийоми буфа» [7, с. 124].

Проаналізуємо більш детально авторський задум музичного зображення образу Неморіно. Перш за все, скажемо про те, ця партія є достатньо складною та насиченою. Впродовж всієї вистави, герой практично не покидає сцени, бо задіяний у більшості номерів, зокрема:

- каватина «Quanto è bella, quanto è cara» (1 дія, сцена 1);
- дует Неморіно та Адіни «Una parola, o Adina» (1 дія, сцена 3);
- дует Неморіно та Дулькамара «Ardir. Ha forse il cielo» (1 дія, сцена 6);
- дует Неморіно та Адіни «La rà, la rà, la lera!...Non so se è finta o vera» (1 дія, сцена 8);
- терцет Белькоре, Адіни та Неморіно «Tran tran, tran...In guerra ed in amore» (1 дія, сцена 9);
- дует Неморіно та Белькоре «Venti scudi» (2 дія, сцена 1);
- квартет Неморіно, Джанетти, Адіни та Белькоре «Dell'elisir mirabile» (2 дія, сцена 5);
- романс «Una furtiva lagrima» (2 дія, сцена 8).

Тож, бачимо, що ця партія дійсно потребує від співака витривалості, вміння планувати та розподіляти виконавські ресурси та неабияких акторських здібностей, адже образ героя представлено у динаміці. Не зважаючи на це, оперу ставлять не тільки у багатьох театрах України та світу, але й в оперних студіях консерваторій. Так, наприклад, у 2010 та 2013 роках «Любовний напій» Г. Доніцетті презентувала харківській публіці оперна студія ХНУМ імені І.П. Котляревського (режисер-постановник Армен Калоян).

У першому сольному номері, коли Неморіно тільки з'являється на сцені (це каватина «*Quanto è bella*» / Як вона прекрасна»), ми бачимо перед собою звичайного сільського хлопця, який із захопленням розповідає про свою кохану, про те, яка вона красива, розумна. Себе ж він відчуває дурнем, не знаючи, як заволодіти серцем коханої Адіни. Водночас, ми розуміємо, що композитор хоче презентувати нам саме героя опери. Про це свідчить, зокрема, жанрове визначення номеру. Так, згідно музичного словника, каватина – це «1) Різновидність арії, лірико-оповідної за характером. У опері й ораторії кінця XVIII ст. – коротка сольна вокальна п'єса. Від арії відрізнялася розмірами, простотою форми і пісенністю мелодії. Традиційна каватина складалася з одного куплета з інструментальним вступом. 2) У XIX ст. – вихідна арія героя» [43, с. 41].

Можна припустити, що Г. Доніцетті думав тут саме про «вихідну арію», адже це перший номер, де ми бачимо Неморіно. Авторський задум номеру дуже прозорий. Перш за все скажемо, про рішення щодо оркестрового супроводу, значну роль у якому відіграють флейти. Від часів Стародавньої Греції саме флейта є символом пасторальної музики, що зображує сільський побут. Й хоча Неморіно не є пастухом, семантика флейтового тембру вказує нам на його соціальний статус.

Також звернемо увагу на вибір тональності. Каватина написана у до мажорі, який Крістіан Шубарт / Christian Schubart у праці «Ідеї естетики музичного мистецтва / *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*»

охарактеризував наступним чином: «До мажор – цілком чистий. Характер: невинність, простота, наївність, дитячі балачки» [68]. Втім, тональна палітра Каватини доволі складна, адже композитор намагається передати внутрішній світ героя, його емоційний стан. Так, на словах «...*lieve affetto ad inspirar* / вдихнути легку прихильність» використане відхилення у тональність мі мінор, на словах «*essa legge* / вона читає» – звучить соль мажор, «... *studia, impara...non vi ha cosa ad essa ignota*/вивчає, вчиться...немає нічого, що вона ігнорує» – до мінор, потім знов повертається соль мажор (на словах «*io son sempre un idiota*/я завжди дурень...») й, нарешті, до мажор.

Зазначимо, що Каватина дуже невелика за обсягом, проте насичена різноманітними емоціями, Неморіно швидко переходить від задумливості до рішучості. При чому композитор намагається досягнути відчуття вільного висловлювання, не обмеженого рівністю пульсації метроритму. Так, між першою та другою частиною Каватини співак має можливість висловитися соло, без супроводу оркестру. Що надає його словам особливої драматичної виразності. Також звернемо увагу на цікаве композиторське рішення, коли наприкінці Каватини на словах «*Ma in quel cor non son capace lieve affetto d'inspirar* / Але я не в змозі вдихнути в її серце легку прихильність» музичний матеріал стає подібним до речитації. Складна інтонаційна будова якої у поєднанні з щільною ритмікою відображає невпевненість, нерішучість, схвильованість Неморіно.

Зазначимо, що більшість співаків наприкінці Каватини виконують пасажний розпів (фактично, каденцію), не випасаний у партитурі. Це є даниною традиціям, відповідно до яких композитори давали співакам можливість вільно імпровізувати у певних розділах вокальних номерів. Зокрема, саме такий розпів виконує Л. Паваротті в аналізованій нами версії опери (див. Додаток В). Каватина доволі нечасто виконується як окремий концертний номер, проте не дивно що саме її обрав видатний перуанський співак, якого вважають одним із кращих сучасних ліричних тенорів, Хуан

Дієго Флорез / Juan Diego Flórez (1973). Відомо, що після завершення Національної консерваторії Перу він навчався в інституті Кортіса (США), де почав виконувати партії в операх *bel canto*. Дебютувавши в партії Датського лицаря в «Арміді» Х. Глюка в Ла Скала, Х. Флорез доволі швидко став відомим завдяки досконалому володінню колоратурною технікою, його відносять к легким ліричним тенорам (італійською *leggiere*). Сьогодні у репертуарі співака, партії з опер Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті.

У записі прямого ефіру зі Зальцбургського фестивалю (28.08.2022), в котрому грає Молодіжний симфонічний оркестр Перу, диригент – Роберто Гонсалес-Монхас/Roberto Gonsales-Monjas<sup>8</sup>, ми бачимо перед собою дійсно одного з найкращих представників *bel canto*, який вільно володіє вокальною технікою, вражає тонкою градацією динамічних нюансів й оригінальністю виконавської концепції.

Каватина Неморіно – напрочуд гарний вокальний номер, проте перша мелодія, яка спадає на думку кожному, щойно згадується опера Г. Доніцетті «Любовний напій», це романс Неморіно «Una furtiva lagrima / Таємна сльоза» з другої дії, безсумнівно, один з найпопулярніших творів композитора. Відомо, що романс був написаний композитором до створення «Любовного напою», що пояснює обрання доволі рідкого для оперного мистецтва жанру. Відповідно до словника: «романс (ісп. *romance* букв. – по-романськи) – 1) Камерний вокальний твір для голосу з інструментальним супроводом. У романсі, у порівнянні з піснею, текст більш пов'язаний із музикою, що відображає не тільки його загальний характер, але й окремі поетичні образи, їхній розвиток і зміну. Інструментальний супровід у романсі виступає як рівноправний учасник ансамблю, що виконує виразну функцію. У XIX ст. романс стає одним із провідних музичних жанрів, що розкривають внутрішній, духовний світ людини» [43, с. 83].

Відомо, що Г. Доніцетті довелося ще й переконувати лібретиста

<sup>8</sup> <https://youtu.be/tnw6pR1vcls?si=yP4rVFDfsqmYtU1I>

Ф. Романі додати цей номер до опери, так як останній вважав, що романс порушує драматургію твору: «Вір мені, романс в тому місці охолоджує ситуацію! Що це за простачок селянин, який приходить сюди жалібно нити, коли все має бути святковим та веселим?» [88, с. 14]. Проте, на нашу думку, введення такого номеру ще раз підкреслює той факт, що композитор, який визначив «Любовний напій» як мелодраму, хотів, щоб опера набула сентиментальної патетики.

Дійсно, романс «Una furtiva lagrima» є важливою віхою розвитку ліричної сюжетної лінії опери, саме тут ми розуміємо глибину почуттів Неморіно, який, помітивши нарешті зацікавленість з боку Адіни (в очах якої з'являється сльози, коли вона помічає, як залицяються до головного героя дівчата). Тепер він упевнений, що його любов нарешті взаємна. У музичному задумі це відображається у тональному рішенні: перша частина кожного куплету написана у мінорній тональності, а друга – у мажорній. Цей перехід від болю до надії чудово посилюється виразним інструментуванням фаготу та кларнету. Початок мажорного епізоду на словах «M'ama, si m'ama lo vedo / Вона любить мене, так, вона любить мене, я це бачу» (де арія переходить в тональність ре-мажор) – це відображення віри Неморіно у щасливий фінал історії його кохання.

Проте не забуваймо, що Неморіно підписав мобілізаційний контракт: наступного дня йому доведеться йти разом із солдатами воювати та з великою ймовірністю загинути на війні. І ось тут ми чуємо фразу «Cielo, si può morir? / Боже, хіба можна померти?» абсолютно контрастну до того початку, що надає нам перехід від тональності сі бемоль-мінор до сі бемоль-мажор: це означає радість молодого чоловіка, якого нічого не турбує, окрім погляду Адіни, що коштував йому всього. Арія завершується невеличкою каденцією в тональності сі-бемоль мажор.

Як ми вказували раніше, виконання партії Неморіно Л. Паваротті багато хто вважає зразковим. Недарма під час показу за його участю «Любовного напою» у 1988 році у Берліні було зафіксовано встановлення

рекорду Книги Гіннеса: на прохання глядачів співака викликали на біс 165 разів<sup>9</sup>. Втім, й сам Л. Паваротті називає партію Неморіно однією з найулюбленіших: «Сюжет настільки натхненний, і музика чудово його передає. Неморіно наполовину комічний, наполовину жалюгідний, як і життя» [85]. А в інтерв'ю (Met 1998) Л. Паваротті говорить: «Я іноді відчуваю себе Неморіно, тому що я вірю, я довіряю, і взагалі довірлива людина, і я не вважаю, що я дурний, і також Неморіно не є дурним, він просто закоханий, він сільський поет, неграмотний, не може писати вірші, но він поет»<sup>10</sup>.

Порівняємо виконавську версію Романсу Неморіно Л. Паваротті з виконанням Х. Флореза та соліста Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької Максима Ворочека. Співак у 2013 р. закінчив Луганську державну академію культури і мистецтв (клас заслуженої артистки України, доцента Л Колеснікової), у 2018 – ХНУМ імені І.П. Котляревського (клас заслуженого діяча мистецтв України, професора Наталії Олегівни Говорухіної). З 2016 по 2022 роки М. Ворочек був солістом ХНАТОБ імені М.В. Лисенка, а вже під час війни його було запрошено до трупи Львівської опери. В репертуарі М. Ворочека достатньо велика кількість оперних партій, а саме: Едуард Мільфор («Шлюбний вексель» Дж. Россіні), Дон Оттавіо («Дон Жуан» В.А. Моцарта), Герцог «Ріголетто» Дж. Верді), Альфред, Гастон («Травіата» Дж. Верді), Фауст («Фауст» Ш. Гуно), Надір («Шукачі перлів» Ж. Бізе), Пінкертон («Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні), Петро («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Хозе («Кармен» Ж. Бізе) та інші.

Звернемо увагу на декілька важливих моментів, які дозволив виявити порівняльний аналіз:

1. Безумовно, існує загальноприйнятий еталон виконання цього романсу, якого дотримується й Л. Паваротті, й Х. Флорез, й

<sup>9</sup> <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/69661-most-curtain-calls>

<sup>10</sup> [https://youtu.be/dTKz12M2Bfs?si=s-m3dEdZufiLo\\_\\_b](https://youtu.be/dTKz12M2Bfs?si=s-m3dEdZufiLo__b)

М. Ворочек. Перш за все, це певне протиставлення партії співака, яка начебто розгортається абсолютно невимушено з очевидною тенденцією темпового руху від повільного до уповільненого, та партії оркестру, де діє протилежна тенденція компенсації «темпових запозичень» співака. Також, майже всі виконують початок другого куплету тихіше (проте Л. Паваротті – значно тихіше, фактично *pp*). Крім цього, існує певна традиція, згідно якої співаки дещо змінюють виписану в партитурі каденцію. Можливо, це зв'язано з тим, що Г. Доніцетті написав кульмінацію без показу тенорових теситурних можливостей, а от у першому записі романсу, який у 1904 році здійснив Енріко Карузо / Enrico Caruso, у каденцію додано ля першої октави. Можна припустити, що саме це стало початком виконавської традиції, адже Е. Карузо – є еталоном для багатьох співаків. На останок, скажемо про ще одну саме виконавську традицію щодо інтерпретацію цього Романсу – додавання двох мелодійних зворотів на слова «Можна померти, померти від кохання / Si può morir! Si può morir d'amor» (див. Додаток В). Думаємо, що її формування може бути пояснено бажанням посилити драматичний потенціал цього номеру, а розміщення у рамках каденції, в цілому, відповідає традиціям опери *bel canto*.

2. Відмінності виконавських концепцій обумовлені різницею тембрових характеристик голосів. Так, легкість та рухливість голосу Х. Флореза проковує його додавати мелізми там, де це не передбачено у партитурі, а от Л. Паваротті, більш схильний до використання динамічного потенціалу голосу (особливо, це примітно коли він дуже довго тримає фермату на ноті фа в кінці каденції). Також, необхідно сказати про те, що його спів за виразністю кожного слова, кожної інтонації, паузи наблизений до майстерності акторів драматичного театру).

## 2.2. Тенор у «французькій опері» Г. Доніцетті «Дочка полку»

Наступна опера Г. Доніцетті, аналіз якої буде представлено у нашій роботі була написана у Франції. Біографи композитора вказують, що вже набувши славу автора дуже успішних опер, Г. Доніцетті вирішив спробувати себе у театрах інших країн й у 1838 році погодився на пропозицію Grand Opera щодо створення опери на замовлення. Зауважимо, що підставою появи такої пропозиції став успіх у Парижі однієї з найвідоміших й дотепер опер композитора «Лючії ді Ламмермур / Lucia di Lammermoor».

Відомо, що опера – титульний жанр французького мистецтва, без якої неможливо уявити історію музичної культури цієї країни. Так, у ХІХ столітті у Франції працювали такі видатні оперні композитори, як Даніель Обер / Daniel Auber, Фроманталь Галеві / Fromental Halévy, Адольф Адан / Adolphe Charles Adam, які співпрацювали з театрами, назви яких й сьогодні відомі кожному поціновувачу оперного мистецтва: Grand Opera, Théâtre de l'Opéra-Comique. Кожен з цих театрів відіграв власну роль у становленні та розвитку жанрів французької опери. Так, Théâtre de l'Opéra-Comique продовжував традиції французької комічної опери, початок яких було закладено у ярмаркових театрах. Зазначимо, що на відміну від італійських традицій, французька комічна опера відрізняється тим, що в ній збережено розмовні діалоги (як це ми бачимо в «Кармен» Ж. Бізе, яку сам автор визначив як «комічну оперу»).

Тож, Г. Доніцетті пише оперу саме за французькими жанровими канонами. Й хоча відомо, що існує й інший авторський варіант опери, змінений у відповідності до італійських традицій, сьогодні опера виконується саме у першому, призначеному для паризького театру.

Прем'єра опери відбулася 11 лютого 1840 року в Opéra Comique й «Дочка полку» відразу стала «хітом». Через кілька днів після прем'єри композитор Гектор Берліоз / Hector Berlioz навіть зауважив у паризькій газеті, що Г. Доніцетті має не менше семи опер, які виконуються в оперних

театрах міста, тож «здається, Доніцетті ставиться до нас, як до завойованої країни <...> більше не можна говорити про паризькі оперні театри, а лише про оперні театри пана Доніцетті» [64].

Авторами лібрето стали паризькі літератори Жюль-Анрі Вернуа/Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799 – 1875) та Жан-Франсуа Байяр /Jean-François Alfred Bayard (1796 – 1853), які створили оригінальний, дуже заплутаний сюжет, що має декілька дійових ліній:

- «традиційна» лінія взаємин між дівчиною та хлопцем (з тією лише різницею, що дівчина є вихованкою полку, а насправді спадкоємницею знатного роду)
- лінія, пов'язана з подоланням перешкод, що постають перед головними героями;
- «патріотична лінія», що втілює історію військового протистояння французів і тірольців. Саме вона забезпечила успіх опери у французькій публіці. Більше того, багато років опера «Дочка полку» Г. Доніцетті виконувалася у важливий в історії Франції день – 14 липня.

Подивимось більш детально на партію головного героя – Тоніо, яку традиційно доручають ліричному тенору. Хоча, якщо порівнювати його з Неморіно, тут ми бачимо зовсім інший типаж.

Перш за все, Тоніо солдат-тіролець, який через кохання переходить на бік іншої країни, кар'єрно зростає вже у французькій армії, що, безумовно, свідчить про вольові якості його характеру. Саме вони допомагають йому зупинити весілля, на якому його кохану Марі хотіли віддати за знатну особу. Проте водночас, він закохана людина, яка щиро й дуже красиво розповідає про свою любов до Марі, звертаючись до її матері.

В цілому, партія Тоніо, це чотири номери:

- Дует Тоніо та Марі «Quoi! Vous m'aimez? / Що! Ти любиш мене?» (1 дія, сцена 5);
- Каватина Тоніо «Ah! Mes amis, quel jour de fete! / Ах! Друзі, який

святковий день!» (1 дія, сцена 11);

— Тріо Марі, Тоніо та Сюпліса «Tous les trois réunis / Всі троє разом» (2 дія, сцена 10)

— Романс Тоніо «Pour me rapprocher de Marie / Щоб стати ближче до Марі» (2 дія, сцена 11).

Цікаво, що жанрове визначення сольних номерів Тоніо співпадає з тим, що ми вже бачили в опері «Любовний напій». Перший номер – Каватина, другий – Романс. Проте є і відмінності зумовлені сюжетом опери.

Перш за все, слід сказати, що Каватина Тоніо «Ah! mes amis, quel jour de fête!/Ах! Друзі, який святковий день!» є однією з найвідоміших в теноровому репертуарі, завдяки наявності в ній восьми нот до другої октави. Ця відмінність вже майже 200 років привертає увагу публіки. Крім того, Каватина – не сольний номер, а сцена, де задіяний чоловічий хор, що зображує солдатів полку, який виховав Марі. «Завдання» героя в цьому номері полягає в тому, щоб переконати «батьків» коханої, що він заслуговує на її кохання, й що вона насправді кохає його. Це зумовлює архітекtonіку номеру, який умовно можна поділити на три частини.

Перша – розповідь Тоніо про те, що задля кохання він прийняв складне рішення, перейшовши на бік ворожої армії. Втім, глядач розуміє, що він не соромиться свого вчинку, навпроти – радий й відверто про це каже. Дивно для головного героя задоволення зрадою, легко пояснюється тим, що опера написана саме для французької публіки, яка, зрозуміло, сприймала цей факт як безумовно позитивний. Для втілення емоційного піднесеного стану героя Г. Доніцетті використовує: тональність мі бемоль мажор, характерні ритмічні звороти (дві шістнадцяті – восьма – пульсація, яка викликає асоціації одночасно й серцебиттям, й з ритмікою військової музики; тріолі на висхідному русі мелодії, що також підсилює відчуття певної знервованості), штрихи (*staccato*), акценти, та тембр струнної групи. Разом все це створює відчуття святковості.

Що ж стосується вокальної партії, тут бачимо протиставлення двох образних сфер. Перша, де ми бачимо перед собою Тоніо-солдата, відрізняється співпадінням мелодійних ліній оркестру та співака. Це достатньо проста мелодія, що будується на чергуванні оспівування тоніки та висхідного руху. Друга, де Тоніо розповідає про своє кохання. Тут бачимо інше рішення, коли солює співак, партія якого стає більш вокальною ніж інструментальною. Оркестру ж, очевидно, доручено функцію супроводу.

Наступна частина відображає сперечання Тоніо та солдат, які не можуть повірити у справжність його кохання. Проте нарешті дають свою згоду. Ця сцена вирішена композитором наступним чином. Перш за все, змінено тональність – до мажор й вимоги до характеру промови тексту. В партії Тоніо бачимо авторську позначку «речитатив», а в партії хору, де така позначка із зрозумілих причин неможлива, бачимо все ж таки характерну організацію мелодії – короткі фрази, з дуже малим діапазоном й характерною повторюваністю однією ноти. Оркестрова партія тут дана у розвитку – від доволі простої підтримки емоційного стану учасників суперечки (знов бачимо висхідні тріольні пасажі), до самостійного музичного матеріалу (короткого наспіву у струнних, повторення якого утворює відчуття схвильованості, очікування розв'язки ситуації).

Завершенням номеру виступає сольне висловлювання Тоніо, радість якого як раз підкреслена справді вражаючою кількістю високих нот. Для відтворення емоційного стану головного героя, Г. Доніцетті обирає пасторальну тональність фа мажор, наївну «простоти» мелодії, що нагадує наспів, за виключенням «знаменитих до», введення яких підкреслює піднесений настрій героя. Водночас, саме ці «до» стверджують нас у думці, що партія Тоніо призначалася композитором саме для ліричного тенора, з його легкістю, рухливістю та плавністю переходу на високих нотах.

Порівняємо виконавські версії Каватини, звернувшись до постановок різних театрів та років. Почнемо з постановки 2009 року (оперний театр

іспанського міста Більбао)<sup>11</sup>, де партію Тоніо було доручено Х. Флорезу. Зазначимо, що на нашу думку, він дуже переконливий в цій партії. Майстерне володіння вокальною технікою дозволяє співаку легко і невимушено втілювати виконавські, й, водночас, акторські завдання. Звертає на себе увагу, що постановники опери вочевидь хотіли максимально об'ємно представити саме Х. Флореза, акцентуючи увагу на його вокальних даних. Тому в Каватині він начебто виведений на перший план: у першій частині Х. Флорез співає дуже вільно в темповому відношенні, що перетворює його виступ на сольний номер, які солдати слухають на певній відстані, начебто, публіка у залі. Що ж стосується третьої частини, то вражає його виконавська майстерність, свобода подолання технічних завдань, чудовий тембр голосу<sup>12</sup>.

Зовсім інше рішення знаходимо у постановці театру Metropolitan Opera 2019 року (режисер Лоран Пеллі / Laurent Pelly, диригент Енріке Маццола / Enrique Mazzola)<sup>13</sup>, де співає мексиканський тенор Хав'єр Камарена / Javier Camarena, який спеціалізується на партіях епохи *bel canto* в операх Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті. Таких як Едгардо в «Лючії ді Ламмермур», Артуро в «Пурітанах» та граф Альмавіва в «Севільському цирульнику».

Х Камарена розпочав свою музичну освіту в Університеті Веракруса / Universidad Veracruzana, а потім з відзнакою закінчив Університет Гуанахуато/Universidad de Guanajuato. Цікаво те, що у 2004 року він посів перше місце на Національному конкурсі вокалістів імені Карло Мореллі в Мексиці і дебютував у Palacio de Bellas Artes, виконуючи партію Тоніо.

У 2011 році дебютував в Metropolitan Opera, виконавши партію графа Альмавіви («Севільський цирульник»). У 2019 році Х. Камарена увійшов в

<sup>11</sup> [https://youtu.be/5HbdOI7x0U4?si=X-mOyj\\_2riTXNbMZ](https://youtu.be/5HbdOI7x0U4?si=X-mOyj_2riTXNbMZ)

<sup>12</sup> У дисертації Чжоу Ї написано про дуже цікавий факт, як видатний китайський тенор Ші Іцзе «аби почути прем'єрну виставу «Доньки полку» у Віденській опері, простояв у черзі 10 годин, «йому дуже сподобалося шоу, особливо знамениті дев'ять високих «до» за дві хвилини в каватині «Ah! Mes Amis» у виконанні перуанського тенора Хуана Дієго Флореса, який є одним з улюблених тенорів Ші» [59, с. 150].

<sup>13</sup> <https://youtu.be/F7UF-q2QkvM?si=CU4vpL0XPjnhjZyL>

історію Metropolitan Opera, виконавши перший сольний виступ на біс у форматі Live in HD, на прохання публіки повторив фінальну частину Каватини Тоніо «Ah! Mes amis, quel jour de fete! / Ах! Друзі, який святковий день!». Це третя опера, яку Х. Камарена виводить на біс у Metropolitan Opera. Раніше він співав на біс під час постановки «Дон Паскуале» в партії Ернесто та «Попелюшці» в партії Раміро [87]. У 2022 році випустив альбом «Signor Gaetano» (диригент Рікардо Фріцца / Riccardo Frizza), який включає номери із опер Г. Доніцетті. Саме Х. Камарена поки є тим єдиним співаком, якому за задумом режисеру дозволили співати арію на біс під час прямої трансляції вистави. Цікаво, що це знов таки була «Дочка полку» Г. Доніцетті, тож можна сказати, що ця опера є знаковою у творчості співака.

Порівнюючи виконання каватини Х. Флореза та Х. Камарена, перш за все, звернемо увагу на режисерське рішення сцени. Вочевидь, задумом режисера Л. Пеллі було підкреслити жанрові засади опери, її комічність, тому сцена вирішена у підкреслено жартівливій манері. Причому цей комічний компонент доручено переважно хору. Так, першу частину Каватини, Тоніо співає сплячим солдатам, які раптово прокидаються на високих нотах соліста, а сцена суперечки між Тоніо та солдатами, вирішена дуже цікаво у сценічному плані (на відміну від того, що ми бачили у постановці де задіяний Флорез). Тоніо, у прямому сенсі цього слова, протиставляється групі солдат, єдність яких підкреслена ще й тим, що у певний момент, коли змінюється тональність (фа мажор), темп (allegro), з'являється розмір 3/8 на словах «Que dire, que faire?/Що говорити, що робити?» вони починають марширувати. Що ж стосується саме виконання Х. Камарена, то на наш погляд більш переконливий в цій партії все ж таки Х. Флорез. Йдеться не про вокальну майстерність, не про акторські здібності, а саме про темброве забарвлення голосу.

Аналізуючи історію постановок «Дочки полку» Г. Доніцетті, неможливо пройти повз видатного тенора Л. Паваротті, хоча раніше ми вже

вказували, що він не є саме ліричним тенором. Незважаючи на це, постановники опери доволі часто запрошували співака до співпраці. Так, на платформі Ютуб можна знайти такі фрагменти постановок за участі Л. Паваротті:

- 1966 р. – оркестр Королівського оперного театру, Covent Garden під керівництвом Річарда Бонінга/Richard Bonynge;
- 1969 р. – оркестр і хор Театру Ла Скала під керівництвом Ніно Санзоньота/Nino Sanzogno;
- 1972 р. – оркестр Metropolitan Opera під керівництвом Річарда Бонінга/Richard Bonynge;
- 1973 р. – Metropolitan Opera.

Зазначимо, що опера «Дочка полку» Г. Доніцетті стала важливою у кар'єрі співака, який незважаючи на приголомшуючі вокальні дані, доволі довго залишався поза увагою публіки й тільки коли знаменита Джоан Сазерленд / Joan Sutherland запросила його у турне (однією з версій, причин цього запрошення вважають те, що на відміну від багатьох тенорів, Л. Паваротті був великого зросту, тож виглядав природньо поряд з доволі високою співачкою). У 1965 році він разом з Дж. Сазерленд співав «Дочку полку» в Нью-Йорку й тепер загально відомою є історія про те, як оркестр стоячи аплодував співаку на репетиціях, бо він став одним з перших, хто легко подолав завдання щодо кількості високих нот; як була вражена публіка, яка присвоїла йому титул «короля до».

Дійсно, слухаючи запис, наприклад, 1972 року<sup>14</sup>, вкотре розумієш, що Л. Паваротті один з видатних співаків ХХ сторіччя. Тут наведемо цитату з статті Джеймса Науті/James Naughtie, що була надрукована у газеті «Times». Стаття має назву «Прощавай Паваротті: забудьте про Паваротті з хустками. Він був кращим молодим», з якою зрозуміло загальний сенс цього повідомлення, у котрому автор вказує на те, ще не кожному вдається вчасно зрозуміти необхідність завершення кар'єри. Втім, саме тут ми знаходимо

<sup>14</sup> <https://youtu.be/pUG5fVU0Zu0?si=DwsZHMyJCq4Xjzkx>

дуже точно визначення специфіки виконавського стилю Л. Паваротті: «Найкращі дні давно минули, але вони відгукуються у пам'яті тих, хто їх пережив. Слухаючи вчора живий запис «Богемі» в Генуї 1969 року, я почув голос такої свіжості і невинності, що це не відповідало тій роботі, яка в нього була вкладена. Він співає так, ніби просто дихає; музика ллється рікою. У тому виступі він був на одній сцені з Міреллою Френі, сопрано, яка була його ровесницею в дитинстві вдома, в Модені. Кажуть, що в дитинстві їх годувала одна й та ж годувальниця. І ось вони, коханці Дж. Пуччіні, розкривають, майже пояснюють, як працює італійська опера, і чому вона так зачаровує. Мова тече, як мед, голоси зливаються природно, вони інстинктивно реагують на витонченість і енергійність партитури.

Ці дні варто запам'ятати. Природна привабливість італійського способу оперного мистецтва – це пряме звернення до почуттів. Від партій *bel canto* у Доніцетті та Белліні до Верді та Пуччіні, Паваротті був взірцем співака, який прагне догодити. Це більше, ніж турбота про точність і делікатність у виконанні. Це вимога уваги, іноді благання про співчуття, завжди демонстрація того, як музика може забарвити знайомі емоції в нові та яскраві відтінки. В усмішці Паваротті, в його закликах до публіки, в його прагненні продовжувати до останньої хвороби ви бачите той самий вроджений ентузіазм, який вперше виділив його, коли він співав у хорі Моденського університету, що поїхав співати на Аїстедводі<sup>15</sup> в Лланголлені в 1955 році, і який вивів його на сцену» [84].

Й неможливо пройти повз зауваження автора про те, що одним з тих, хто може бути названим послідовником Л. Паваротті, продовжувачем високих традицій *bel canto* можна вважати Х. Флореза. Це твердження автора, на наш погляд, є абсолютно вірним.

Також скажемо, що популярність Каватини Тоніо провокує виконавців до її концертної презентації. Доволі часто її можна почути з

---

<sup>15</sup> Аїстедвод (валл. Eisteddfodd [əi'steðvɔd]) - щорічний фестиваль валлійських бардів (музика, поезія, література), триває протягом тижня, проводиться з дохристиянських часів.

купюрами, без частини, де задіяний хор. Саме таку версію пропонує американський тенор Майкл Спайрз/Michael Spyres<sup>16</sup>, як зарекомендував себе як спеціаліста в репертуарі *bel canto* та французької *grand-opera*.

У 2008 році він отримав міжнародне визнання за виконання головної ролі в «Отелло» Дж. Россіні на фестивалі «Россіні у Вільдбаді» у Німеччині. Репертуар М. Спайрза різноманітний, навіть феноменальний: від тенорового до баритонового типу голосу. Так, наприклад, у співака є концертна програма та альбом під назвою «BariTenor» (2021 рік; Страсбурзький філармонічний оркестр, диригент Марко Летоня / Marko Letonja). На каналі Ютуб «Classic FM» у відео «Що таке Baritenor?», М. Спайрз розповідає причину по якій він може співати і баритоном, і тенором. Справа у тому, що він починав як баритон і йому знадобилося більше 10 років, щоб розвинути свій теноровий діапазон, але природньо він все ж таки звучить як баритон<sup>17</sup>.

Виконавська версія М. Спайрза, на наш погляд, є чудовим прикладом того, що, по-перше, Каватина Тоніо абсолютно природньо звучить як окремий концертний номер (підкреслимо, що співак все ж таки не просто співає її, а саме презентує – акторські обігрує, зокрема, робить специфічні для армії рухи правою рукою, начебто віддає честь). По-друге, скажемо про те, що голосові данні М. Спайрза цілком відповідають авторському задуму опери. Очевидно, що він вільно й невимушено долає технічні складнощі, демонструючи гарну вокальну школу.

Другим номером, важливим для розуміння образу Тоніо є Романс Тоніо «Pour me garrocher de Marie / Щоб стати ближче до Марі» з другого акту опери. Це той самий драматичний момент, коли він намагається переконати мати коханої, щоб вона не заважала їх щастю. Це й сповідь про власне життя, й розповідь про почуття, й, нарешті, прохання про допомогу.

<sup>16</sup> <https://youtu.be/ZRdwV86hJp4?si=Tw8eld-jmC8AfIk>

<sup>17</sup> [https://youtu.be/AulhnpSYrwo?si=sCIE6rG4\\_-6ae5Lr](https://youtu.be/AulhnpSYrwo?si=sCIE6rG4_-6ae5Lr)

Зазначимо, що музичний та композиційний задум цього Романсу нагадує Романс Неморіно. Перш за все, скажемо про темп – в обох Романсах, бачимо позначку *larghetto*. По-друге, звернемо увагу на те, що в обох номерах оркестр виконує функцію супроводу, так, начебто людина сама собі акомпанує на струнному інструменті (гітарі, мандоліні). Тож, партія оркестру доволі проста й навіть на дублює вокальну лінію, як це бачимо у багатьох аріях Г. Доніцетті. Фактично, в оркестрі мелодичні звороти звучать тільки у вступі, передуючи вступу вокаліста.

Що ж стосується вокальної лінії, тут теж можна говорити про певний загальний принцип відтворення емоційного стану головного героя. А саме, Г. Доніцетті переважно ігнорує віртуозний потенціал вокальної партії, віддаючи перевагу спокійному, поступовому руху мелодії. Втім, є й відмінності. Якщо Неморіно знаходиться на самоті, то Тоніо не просто не сам, він намагається донести свою точку зору, переконати. Тож, його партія емоційно більш напружена, що автором втілюється завдяки: більш високій теситурі, ніж у романсі Неморіно, пунктирному ритму, використанню акцентів, фермат на високих нотах та зміні ритмічного малюнку акомпанементу на словах «Lorsqu'à l'espoir mon coeur se livre; sa voix saura vous désarmer / Моє серце має надію, що його голос обеззброїть вас».

Звернемо увагу й на тональні рішення Г. Доніцетті. Романс Неморіно «рухається» від сі бемоль мінору до сі бемоль мажору (тональності, з якою асоціюється почуття кохання, віри, надії), а Романс Тоніо написано у ля мажорі (теж, тональність, до якої композитора звертаються у музиці, пов'язаній з темою кохання).

Порівняємо дві виконавські версії Романсу Тоніо: виконання Х. Флореза (запис опери, представленої у Токіо у 2006 році)<sup>18</sup> та Х. Камарена (Метрополітен-опера)<sup>19</sup> й, перш за все, зазначимо, що очевидними є відмінності концепцій цього номеру, як на рівні саме

<sup>18</sup> <https://youtu.be/S8b6sm9fKxo?si=sCes3biP2DlrsJim>

<sup>19</sup> <https://youtu.be/uQIEcVUMznQ?si=NBJ-7aYUFLLPnVNn>

вокального рішення, так й на рівні сценографії. Так, герой Х. Флореза є, на наш погляд, більш ліричним, врівноваженим. Тож, темп виконання більш повільний, загальна динаміка звучання тяжіє до *piano* (й неможливо не звернути увагу на майстерність співака, коли він співає майже *pianissimo*, ледь чутно). Що ж стосується сценічного рішення, то, якщо на перших словах він звертається до маркізи, яка сидить у кріслі, то потім Х. Флорез, фактично, співає «на публіку», що й зрозуміло, урахуваючи найтонше нюансування.

Інше рішення бачимо при аналізі версії Х. Камарена. Його герой більш відвертий, динамічний, рішучий. Не зважаючи на те, що його співрозмовниця стоїть до нього спиною, Тоніо Х. Камарени все одно намагається переконати її, що втілюється й у музиці: більш жвавому темпі та широкому використанні агогіки й цезур.

Втім, є й те, що в цих версіях повторюється: це динамізація епізоду на слова «Мое серце має надію, що його голос обеззброїть вас, мені доведеться не жити, якщо перестати любити» (як це передбачено автором опери), вихід на до дієз другої октави наприкінці романсу на слові «повинен», фермата на ній, після цього цезура та змінення руху мелодії в трьох останніх нотах: в авторському тексті бачимо фа дієз – мі – ля у низхідному русі, у виконання – фа дієз – соль дієз – ля у висхідному (за виключенням того, що Х. Флорез підкреслює значущість останнього слова Романсу – «кохати» – відокремлюючи його ще однією цезурою).

### **2.3. Образ Фернандо у великій опері «Фаворитка»**

Ще одна опера Г. Доницетті, написана їм у Франції – це знаменита «Фаворитка/*La favorite*», яка вперше була представлена публіці у 1840 році в *Opéra de Paris*. Цікаво, що на відміну від «Любовного напою» та «Дочки полку» прототипом головної героїні опери стала реальна особа – фаворитка короля Кастилії Альфонсо XI Справедливого (1311 – 1350) Леонора де Гусман/*Leonor de Guzmán* (1310 – 1351).

Зазначимо, що незважаючи на сумнівний соціальний статус Леонора

де Гусман, мала великий вплив на історію Іспанії, «була найвпливовішою жінкою в королівстві, королевою в тіні <...> вона була близькою й активною довіреною особою короля, а також відданою матір'ю та коханою. Леонор з'явилася з ним на публіці. Офіцери юстиції та головні магістрати вирішували свої справи в присутності Леонор і разом з нею під час відсутності короля. До неї приходили вельможі, священнослужителі та послы» [65]. Більше того, один з синів Леонори де Гусман, Енріке, став згодом Королем Кастилії. Проте доля самої жінки виявилася не дуже щасливою, адже після смерті покровителя її було страчено. Існує легенда, що це було зроблено за наказом законної жінки короля, Марії Португальської. Так чи інакше, проте історія кохання Короля Альфонсо XI та Леонори де Гусман зберіглася й знайшла відображення не тільки у музичному мистецтві, а й у живопису (тут згадаємо про картину «Леонора де Гусман прощається зі своїм сином Фадріке Альфонсо перед стратою» іспанського художника XIX століття Антоніо Аморос-і-Ботелія / Antonio Amorós y Botella). Цікаво, що навіть сьогодні в інтернет-ресурсах можна знайти багато інформації про Леонору де Гусман – книги, статті тощо. В університеті Кордови створено кафедру на честь Леонори де Гусман, співробітники якої займаються дослідженнями гендерних питань.

Зазначимо, що сюжет опери суттєво відрізняється від реальних подій, проте, водночас, зберігає деякий зв'язок з ними. Це вигадана історія, що базується тим не менш на реальних фактах.

Перш за все, в опері – Леонора є коханкою Короля, як це було й насправді, проте вона кохає іншого – послушника монастиря Святого Якова Компостельського Фернандо (зрозуміло, що навряд чи хто може стверджувати реальність цього факту). Другий факт, що цілком відповідає дійсності – те, що оточення Короля насправді було обурено його стосунками з Леонорою й вимагало, щоб він їх припинив. В опері ця лінія збережена й відповідно до історичних подій, ми стаємо свідками втручання Папи Римського, посланник якого приносить Альфонсо вимогу розірвати цей

зв'язок. Проте, якщо «реальний» Альфонсо відмовився від цієї вимоги, Король в опері шукає шляхи оминати її, радіючи, що саме в цей момент на сцені з'являється Фернандо, який просить руки Леонори. Третій факт – те, що Леонора була дуже впливовою жінкою й саме тому вона посприяла зміні соціального статусу коханого (він отримує офіцерське звання). Четвертий збіг з історичними фактами – смерть головної героїні, яка за задумом лібретистів спричинена надмірною нервовою та фізичною перенапругою.

Проаналізуємо більш детально доволі складний та суперечливий образ головного героя опери – Фернандо. Як ми вказували, він є послушником монастиря, який, тим не менш, покохав жінку про яку він нічого не знає. Згодом, зрозумівши, що вона має високий статус, він робить все для того, щоб стати її гідним, різко змінюючи своє життя (він залишає монастир й вступає до війська). Проте саме у той момент, коли здавалося б мету досягнуто (Фернандо звертається до самого Короля з прохання віддати за нього кохану Леонору), він нарешті дізнається, що вона є коханкою Альфонсо. Не в змозі прийняти це, він знов повертається до монастиря та готується до постригу. Поява Леонори майже руйнує ці плани, но її раптова смерть не залишає йому іншого виходу.

Цей складний сюжет перетворили на оперне лібрето Альфонсо Руайє / Alphonse Royer та Гюстав Ваєз / Gustave Vaëz, які спиралися на п'єсу «Граф Коммінж / Le comte de Comminge» Ф. д'Арно / F. D'Arnaud. Цікаво, що й Г. Доніцетті спирався на інший текст, щоправда свій – раніше написаної опери «Ангел Нізиди / L'ange de Nisida» (1839), над якою він працював для Théâtre de la Renaissance та незакінченої опери «Герцог Альба / Le duc d'Albe» (1839)<sup>20</sup>.

Підкреслимо, що як і «Дочка полку» «Фаворитка» існує у двох версіях: французькій та італійській. Переклад на італійську було зроблено

---

<sup>20</sup> Майже через 34 роки після смерті композитора її завершив його колишній учень Маттео Сальві, її вперше було виконано в італійському перекладі під італійською назвою «Il duca d'Alba» в Teatro Apollo в Римі 22 березня 1882 року.

без участі композитора для постановки в Падуї в 1842 році. Тоді опера була представлена публіці під назвою «Леонора Гусман», а в 1843 році у Ла Скала під назвою «Ельда». Згодом італійська версія опери виконувалася під назвою «Фаворитка» і майже повністю замінила оригінальну французьку версію на сценах. Це пов'язано з тим, що «у першому італійському перекладі, зробленому Франческо Джаннетті / Francesco Giannetti в 1841 році і використуваному досі, текст був змінений, щоб пом'якшити деякі частини сюжету (розповідь важко було прийнято італійськими цензорами: молодий чоловік, який, збираючись прийняти обітницю, залишає чернече життя, тому що закохується в коханку короля), внаслідок чого драматичний розвиток, послідовний і психологічно переконливий у французькому оригіналі, в італійській версії стає досить несуттєвим. Крім очевидних контрастів у декламації, зумовлених перекладом тексту, партитура італійської версії містить певну кількість мелодійних змін. Понад те, близько 1860 року фінал опери було повністю переписано» [73]. Так, наприклад, у французькій версії Бальтазар і монахи входять у самому кінці, щоб почути останні слова Фернандо «а ви моліться за мене завтра! / *et vous priez pour moi demain!*», після чого опера завершується на сі бемоль мінор; але в партитурі музичного видання Ricordi, Бальтазар і монахи залишилися поза увагою, і опера закінчується на фа мінорі вигуком Фернандо: «Померла! / *È spenta!*».

Проте в останні десятиліття французька версія знову набуває популярності і звучить частіше. Один із популяризаторів творчості Г. Доніцетті, американський музикознавець Вільям Ешбрук / William Ashbrook у книзі «Доніцетті та його опери» зазначає: «Це не просто чергова італійська романтична мелодрама, а елегантна французька велика опера, і їй потрібні зосередженість і гострота оригінальної обстановки французького тексту Доніцетті, щоб дозволити їй контрольованій пристрасті проявитися крізь її поліровану поверхню; крім того, потрібно діяти з чіткою проекцією великого манеру» [67, с. 447].

Зазначимо, що сьогодні «Фаворитка» Г. Доніцетті входить до репертуару знаних оперних театрів світу, привертаючи увагу видатних режисерів-постановників, проте, на жаль, цього не можна сказати про вітчизняну музичну практику, де віддають перевагу комічним операм композитора. Втім, нам вдалося знайти відомості про те, що у ХІХ столітті українським імпресаріо, режисером і співаком Фердинандом Бергером було організовано італійську трупу, з якою він виступав з 1863 по 1865 роках у містах України, зокрема в Полтаві, Одесі та Києві. Ф. Бергер є одним із засновників Київської опери у 1867 році. З року заснування до 1874 року ставив багато, вже прославлених на весь світ, опер таких композиторів як: Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Верді, Ш. Гуно. Серед опер Г. Доніцетті це «Фаворитка», «Лючія ді Ламмермур», що входили до репертуару оперної трупи. Неможливо відмітити, що у 1974 році Ф. Бергер заснував Харківську оперу [25, с. 58].

Проаналізуємо більш детально вокальну партію Фернандо підкресливши, що на відміну від партії Неморіно та Тоніо, вона немає таких популярних номерів. Якщо проаналізувати відео окремих номерів з опери «Фаворитка», наявні на платформі Ютуб, то стає зрозумілим, що найбільш популярними в ній є: арія Альфонсо «Леонора, прийди / *Léonor, viens*» з другого акту та арія Леонори «О! Мій Фернандо / *Oh! Mon Fernand*» з третього акту. Що ж стосується партії Фернандо, то окремі номери з неї доволі рідко обирають для концертного виконання. Найчастіше ми можемо почути виконання Каватини Фернандо «Ангел такий чистий / *Ange si pur*» з четвертого акту, хоча партія містить немалий обсяг номерів, це:

- Каватина Фернандо «Ангел жінка / *Un ange une femme*» (1 дія);
- Дует Фернандо і Бальтазара «Ти мій син / *Toi mon fils*» (1 дія);
- Дует Фернандо і Леонори «О, мій милий / *Mon idole, mon idole*» (1 дія);
- Речитатив та арія Фернандо «Той, хто приходить за нею... Так, твій голос мене надихає / *Celui que vient la chercher... Oui, ta voix*

m'inspire» (1 дія);

— Терцет Леонори, Фернандо та Альфонса «Фернандо...Мабуть, це йому здається ганебним... / Fernand... Devant lui paraître infâme» (3 дія);

— Каватина Фернандо «Ангел такий чистий / Ange si pur» (4 дія);

— Дует Фернандо і Леонори «Забирайся звідси / Va T'en d'ici» (4 дія).

З цього переліку виокремимо два номери, визначені автором як Каватина, які утворюють уявну арку, що презентує динаміку розвитку любовної лінії сюжету та, водночас, зміни, що відбулися з головним героєм. Якщо перша Каватина «Ангел жінка / Un ange une femme» презентує нам закоханого молодика, пристрасного, готового суттєво змінити власне життя заради коханої, то друга – «Ангел такий чистий / Ange si pur», презентує слухачеві зовсім інший образ. Людини, яка переосмислила свої моральні настанови й готова прийняти улюблену жінку такою як вона є. Подивимося яким чином Г. Доніцетті втілює це у музиці.

Почнемо з першої Каватини. Фернандо співає її, знаходячись у монастирі. Поруч з ним намісник монастиря Бальтазар, який намагається вмовити юнака змінити свій вибір, нагадуючи йому про важливість даних їм обітниць. Фактично, бачимо тричастинну композицію, де перша частина – Інтродукція (тут ми бачимо ченців, які йдуть до ранкової молитви й чуємо, що один з них – Фернандо, каже, що він не піде молитися, бо втратив віру); друга – безпосередньо Каватина, у якій головний герой розкриває свою таємницю, третя – дует Дует Фернандо і Бальтазара «Ти мій син / Тої mon fils» (в ньому з вуст Бальтазара ми чуємо, що таке кохання може бути нещасливим, адже Фернандо насправді не знає, якими бувають жінки).

Зрозуміло, що перед композитором постало завдання зобразити людину молоду, про впевнену у своїх почуттях, поривчасту й, водночас, наполегливу. Підкреслимо, що Г. Доніцетті працює тут за таким саме алгоритмом, як ми бачили на прикладі Каватин Неморіно та Тоніо. Знов ми бачимо темп *Laghetto*, тональність ля мажор. Що ж стосується

композиційного плану, то це, вже традиційно, двочастинна композиція, де динаміка розвитку емоційного стану головного героя підкреслена поступовим ущільненням фактури (й в партії оркестру, й через ускладнення ритмічного малюнку партії вокаліста, й через введення додаткових акцентів, фермат тощо). Також є невелика каденція на слова «її, яку я завжди бачу / elle que je vois toujours». Зазначимо, що співаки імпровізують, виконуючи її.

Вокально Каватина доволі складна, має широкий діапазон, рух по хроматичних тонах, складний ритм, стрибки, вихід на ноту до дієз другої октави. По рівню виконавських завдань може бути обрана для презентації на вокальних конкурсах, проте насправді, не можна сказати, що вона є популярною й широко виконуваною.

Друга Каватина «Ангел такий чистий / Ange si pur» звучить у четвертому акті опери, у той момент, коли Фернандо дізнавшись про минуле Леонори (її статус фаворитки короля), повертається у монастир. У цій Каватині він висловлює свої почуття суму та розчарування у коханні, згадує, що змінив своє життя, зрадив своїм цінностям задля жінки, яка того не вартувала. Тож, перед композитором стояло завдання точного відображення цього емоційного стану героя – він знов у монастирі, знов з думками, що не відповідають уставу, знов з неспокоєм на душі. Яким чином Г. Доніцетті це втілює?

Перш за все, підкреслимо ще раз, що він знову звертається до жанру Каватини, очевидно, вважаючи, що він найбільш вдалий для відображення любовної сповіді. По-друге, вже традиційним сприймається тональне (до мажор) та темпове (*Larghetto*) рішення.

Як ми зазначили це вище, музичний матеріал «Фаворитки» не є первинним, його запозичено з опери Г. Доніцетті «Герцог Альба / Le duc d'Albe» (1839). Відомо, що це стосується й цієї Каватини. «Весь четвертий акт опери «Фаворитка», крім каватини «Ангел такий чистий / Ange si pur», яка спочатку належала «Герцогу Альба», і частині дуету, доданого на репетиціях, був написаний за три години. Г. Доніцетті обідав у будинку

свого друга, який мав піти на вечірку. Вийшовши з дому, господар, після багатьох вибачень за відсутність, попросив Г. Доніцетті залишитися й допити каву, композитор, який надзвичайно любив цей стимулятор, подбав про це. Водночас він попросив нотний папір, почав свою четверту дію і, виявивши, що захопився композицією, продовжував писати, доки не завершив її. Він щойно завершив четвертий акт, як о першій годині ночі повернувся його друг і привітав його з тим, як він чудово використав свій час» [70, с. 239].

Проаналізуємо її більш детально. Вона має типову структуру, що складається з двох частин та невеличкої коди. Основна тема мелодії будується на повторюваних нотах, які з кожним тактом переходять на ступень вниз, цей мелодійний малюнок відтворює меланхолічний характер відчаю Фернандо. Другий же мелодійний елемент, навпаки, розкриває збентеженість головного героя, його сумніви й тому, тут з'являються квартові висхідні ходи, ускладнюється ритм, автор залишає позначки щодо необхідності акцентування окремих нот. Також зазначимо, що у другій частині Каватини змінюється характер оркестрової партії, ущільнюється фактура, що ще більш підкреслює емоції Фернандо.

Проаналізуємо виконавські версії обох Каватин, свідомо обравши ті, де вони представлені як окремий концертний номер. Почнемо, природньо, з першої Каватини, виконавська версія якої представлена в альбомі «Перлини лірики / Joyas Líricas» Х. Камарена<sup>21</sup>. Назву альбому в аспекті нашої роботи можна трактувати дwoяко: 1) що це найкращі ліричні вокальні номери; 2) що це твори, призначені саме для ліричного тенора, яким й є виконавець. Альбом представлено публіці у лютому 2024 року в живому виконанні (Live). Він містить 18 номерів, серед яких є і Каватина Тоніо «Ах мої друзі / Ah mes amis». Акомпанує видатний кубинсько-мексиканський піаніст і композитор Анхел Родрігес / Ángel Rodríguez, який співпрацював з багатьма відомими співаками, такими як: Пласідо Домінго / Plácido Domingo, Лучано

---

<sup>21</sup> <https://youtu.be/5cN15KgJ0Lg?si=FiJjaDBKPMbVouqt>

Паваротті / Luciano Pavarotti, Рамон Варгас / Ramón Vargas, Роландо Вілласон / Rolando Villazón, Артуро Чакон / Arturo Chacón тощо. На даний момент А. Родрігес проводить майстер-класи з інтерпретації та вокального стилю італійської опери у Мексиці. Він заснував і очолює Коледж вокального мистецтва / Colegio de Arte Vocal, єдиний в Мексиці навчальний заклад, повністю присвячений мистецтву співу [33].

А. Родрігес та Х. Камарена співпрацюють вже багато років. Їхня творча співпраця привела до численних успішних виступів і спільних студійних записів (альбоми: «Recitales» (2014), «Serenata» (2015), «Songo: Tosti Songs» (2024)), що підкреслює їхню музичну синергію та спільну пристрасть до вокального мистецтва.

Зазначимо, що, наш погляд, дуєт Х. Камарена – А. Родрігес свідомо дещо змінили авторську концепцію Каватини, намагаючись зробити її більш яркою, концертною (тут необхідно сказати про те, що це виконання є свідченням ансамблевої майстерності обох учасників, відчувається, що вони багато музикують разом й дуже тонко відчувають один одного) . Так, вони не всюди виконують динамічні авторські вказівки (найчастіше, змінюючи нюанс *piano* на *forte*) й загалом, динамізують Каватину. У такий версій, зрозуміло, її не міг співати послушник монастиря, проте як концертний номер, в такому вигляді вона, дійсно, більш виражена. У такому ж ключі сприймаємо й невеличкі текстові зміни, зокрема, ноту ре другої октави замість виписаного до дієза.

Другий приклад, це концертне виконання видатного вітчизняного співака, народного артиста СРСР та України, Анатолія Солов'яненко (1932 – 1999). А. Солов'яненко почав свою музичну кар'єру порівняно пізно. Після закінчення Донецького політехнічного інституту у 1954 році, він працював там викладачем на кафедрі графіки та нарисової геометрії, одночасно беручи уроки у соліста Донецького оперного театру (з 1999 році носить ім'я А. Солов'яненко) Олександра Коробейченка. Цікаво, що вже ставши народним артистом, А. Солов'яненко тільки у 1978 закінчив

Київську консерваторію (нині – НМАУ імені П.І. Чайковського), до цього він не мав професійної музичної освіти.

В 1962 році А. Солов'яненко був прийнятий на стажування в Національний академічний театр опери та балету імені Т.Г. Шевченка (з 1865 року соліст), після того, як дебютував у Міжнародному центрі культури і мистецтв Федерації профспілок України з арією Радамеса (Дж. Верді «Аїда»), аріозо Каніо (Р. Леонкавалло «Паяци») та романсом «Розвійтеся з вітром». Після перемоги на конкурсі для відбору на стажування до Італії у «Ла Скала», з 1963 по 1965 року під керівництвом відомого маестро Дженнаро Барра / Gennaro Barra пізнавав та удосконалював техніку італійської вокальної школи [35].

Стажування в Італії мало значний вплив на кар'єру А. Солов'яненка. Він перейняв багато цінних знань та навичок, які згодом використовував у своїй роботі. Співак вважав, що краще італійської школи у світі не існує, підтвердженням того, є інтерв'ю білоруському ТБ 1994 року, де він говорив: «З моєї точки зору, це сама прогресивна, сама краща школа співу котра є, тому що вона використовує максимальні можливості людського голосу»<sup>22</sup>.

Після повернення до України А. Солов'яненко продовжив свою кар'єру в Київському театрі опери та балету, де виконував головні партії опер, такі як: Андрій (С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»), Петро (М. Лисенка «Наталка Полтавка»), Надір (Ж. Бізе «Шукачі перлин»), Каварадоссі (Дж. Пуччіні «Тоска»), Рудольф (Дж. Пуччіні «Богема»), Кавалер де Гріє (Ж. Массне «Манон»), Едгар (Г. Доницетті «Лючія ді Ламмермур»), Турідду (П. Масканьї «Сільська честь») та багато інших.

Проаналізувавши оперний репертуар А. Солов'яненка, можна зробити висновок, що темброве забарвлення його голосу співпадає з підтипом лірико-драматичного тенора (spinto), він співав як ліричні, так і драматичні партії. Каватина Фернандо у виконанні А. Солов'яненка<sup>23</sup> звучить насичено

<sup>22</sup> [https://youtu.be/05uh0-6T264?si=OkCT6nfAoi5rPXj\\_](https://youtu.be/05uh0-6T264?si=OkCT6nfAoi5rPXj_)

<sup>23</sup> <https://youtu.be/qrOVVS9anek?si=9vxyWHwHJX2dsz2B>

і трохи форсовано, це виправдовується тим, що теситура Каватини висока і має багато прохідних високих нот, вони не є кульмінаційними. Тому, для цього твору, і в цілому партії, підходить більш легкий тенор, який природно витримає високу теситуру в нюансі. Недивно, що для виконання А. Солов'яненко обрав саме італійську версію тексту Каватини «Una Vergine, un Angiol di Dio», у вищесказаному інтерв'ю він казав, що співати любить більш на італійській та українській мові.

### **Висновки до розділу 2.**

Відповідно алгоритму, запропонованому В. Москаленком у «Лекціях по інтерпретації» проаналізовано параметри авторського задуму опер «Любовний напій», «Дочка полку», «Фаворитка» Г. Доницетті, а саме: узагальнено інформацію щодо обставин створення опер, обрання сюжету для лібрето, жанрового визначення як творів в цілому, так й окремих сольних тенорових номерів в них. Визначено, що головні герої всіх трьох опер – Неморіно, Тоніо, Фернандо – можуть бути віднесені до одного тембру й в оперній практиці ці партії доручають переважно ліричним тенорам. Підкреслено, що певні подібність персонажів та їх історії зумовлює повторність композиторських рішень щодо їх втілення – як на жанровому рівні, так я на мелодійному.

Проаналізовано виконавські версії партій Неморіно, Тоніо, Фернандо та окремих номерів з партій, презентованих у концертному виконанні. Підкреслено, що різниця в трактуванні залежить від декількох обставин, зокрема тембру голосу й відповідно виконавської техніки (адже ліричні тенору володіють більш рухливим, легким голосом); умов виконання (так, концертна презентація, як правило, впливаю на динамізацію звучання)

## ВИСНОВКИ

Тембр – найважливіший виразний засіб голосу. У ньому, насамперед, відображається емоційний стан виконавця, багатство музичних переживань. Так, тенор – це високий чоловічий голос, що у середньому охоплює діапазон від  $c$  до  $c^2$ . У залежності від певних характеристик голосу (сили, співвідношення головного та грудного регістрів) розрізняють такі типи тенорів: контртенор, тенор-альтіно, ліричний тенор, характерний тенор, драматичний тенор. Й хоча для звичайного слухача ці градації є доволі уявними, а композитори у партитурах практично ніколи не вказують на бажаний підтип голосу виконавця певної партії, серед співаків є негласна домовленість щодо призначення певних партій певним голосам й, більше того, певним персонажам.

Зазначено, що в цьому аспекті оперний театр наслідує традиції театру драматичного, де функціонує система амплуа. Проте в оперному театру, для віднесення артиста до певного амплуа має значення не вікові та зовнішні характеристики, а, перш за все, тембр голосу. Саме тому у сучасному українському мистецтвознавстві активно розробляється поняття «тембр-амплуа».

Підкреслено, що тембр тенора широко використовувався композиторами різних епох та стильових напрямів для презентації певного типу персонажів. Серед показових: Таміно з опери В. Моцарта, Граф Альмавіва з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник»; Раміро з опери Дж. Россіні «Попелюшка або Тріумф доброти».

Досліджено особливості трактування тембр-амплуа тенора в операх Г. Доніцетті. Визначено базові параметри авторського задуму щодо музичного втілення цих персонажів.

Звертає увагу, що, не зважаючи на відмінності перебігу їх любовних

історії, Неморіно, Тоніо та Фернандо є доволі схожими за героями. Вся вони є простими людьми – Неморіно селянин, Тоніо солдат, Фернандо послушник монастиря. Всі вони є ліричними героями, здатними на поступок (Неморіно підписує контракт на службу в армії, Тоніо зраджує свою Батьківщину, а Фернандо – покликання) заради кохання, проте все ж таки не драматичними, такими, що готові до тривалою боротьби. Найяскравіший приклад тут Фернандо, який воліє повернутися у монастир ніж боротися за кохану.

Тож, завданням Г. Доніцетті було створення такого музичного портрету, який би відповідав саме такого типу героя. Тут скажемо, що привертає увагу повторюваність авторських рішень. Так, жанр сольних номерів всіх трьох героїв визначено однаково: Неморіно та Тоніо – Каватина перший номер, Романс другий, Фернандо – обидва сольні номери Каватини. Також неможливо не звернути увагу на те, що саме в цих партіях ми не знаходимо тих перебільшень, якими нерідко дорікали представниками високого *bel canto* – складної теситури (за виключенням знаменитої Каватини Тоніо «Ah! mes amis, quel jour de fête! / Ах! Друзі, який святковий день!»), численних колоратур тощо. Втім це не завадило Каватині Тоніо та Романсу Неморіно стати чи не найпопулярнішими номерами у теноровому репертуарі.

Підкреслено, що у період розквіту опери *bel canto* величезний вплив на популярність окремих опер та певних композиторів мала саме виконавська майстерність співаків, у співдружності з якими ці опери створювалися. Так, у роботі надано інформацію щодо співпраці Г. Доніцетті з тенорами Джованні Баттіста Рубіні / Giovanni Battista Rubini, Доменіко Донцеллі / Domenico Donzelli, Жільбером Луї Дюпре / Gilbert Louis Duprez.

Проаналізовано виконавські версії партії Неморіно, Тоніо, Фернандо (та окремих номерів з партій), презентованих публіці Лучанно Паваротті,

Хуан Дієго Флорезом, Хав'єром Камареною, Майклом Спайрзом, Анатолієм Солов'яненко, Дмитром Поповим та Максимом Ворочеком.

Визначено, що, незважаючи на приналежність до різних поколінь, типів голосу та національних шкіл, кожен з них переконливо презентує власне бачення ліричних героїв Г. Доніцетті. Більше того, можна стверджувати, що існують виконавські традиції щодо трактування окремих номерів (зокрема, Романсу Неморіно), яких так чи інакше дотримуються всі виконавці.

Підкреслено, що у сучасній Україні композиторський доробок Г. Доніцетті представлено доволі фрагментарно, це:

- «Любовний напій», наявний у репертуарі Київського національного академічного театру опери та балету України імені Т.Г. Шевченка, Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, Дніпровського академічного театру опери та балету, Одеського національного академічного театру опери та балету;
- «Дон Паскуале» у репертуарі Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, Дніпровського академічного театру опери та балету;
- «Лючія ді Ламмермур» – Одеський національний академічний театр опери та балету.

Можливо саме цим пояснюється й мінімальна кількість наукових досліджень життєтворчості Г. Доніцетті у сучасному вітчизняному музикознавстві. Тож, перспективою нашої роботи бачимо подолання цієї розбіжності із європейською музичною практикою, де оперна творчість Г. Доніцетті займає дуже важливе місце.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є. Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник / ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса, 2020. Вип. 30 (1). С. 89–96.
2. Багрій Т. Є. Особливості засобів музичної виразності: методичні рекомендації для студ. спеціальності «Музичне мистецтво». Мелітополь, 2020.
3. Бойко А. Вокальний стиль *Belcanto* як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки / Кіровоградський державний педагогічний університет імені В. Винниченка. Серія : Педагогічні науки*. Харків, 2015. № 139. С. 221–225.
4. Вей Ду. Специфічні властивості вокального інтонування в оперному мистецтві: до проблеми емоційно-когнітивного змісту. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник / ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса, 2019. № 29(2). С.283–293.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва [Текст] : підручник для вищих муз. навч. закл.; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. - К. : [б.в.], 1997. - 319 с.
6. Говорухіна Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* Харків, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
7. Гозенпуд Абрам Якимович. *Короткий оперний словник*. Київ, Музична Україна», 1986.
8. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія / [Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін.]. – Івано- Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені

- Василя Стефаника, 2010. – 336 с.
9. Горюхіна Н. О. Методика аналізу національного стилю. Нариси з питань музичного стилю та форми. Київ : Музична Україна, 1985.
  10. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 - муз. мистецтво; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 40 с.
  11. Драч І. С. Опера класичного bel canto: парадокси осмислення // *Art inter Culturas*. Nr. 1. Słupsk: Akademia Pomorskaw Słupsku, 2010. С. 107—120.
  12. Драч І. С. Оперна творчість В. Белліні та Г. Доніцетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму: автореф. дисканд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1989. 200 с.
  13. Драч І. С. Феномен класичного bel canto в італійській опері. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2006. № 17. С. 166–175.
  14. Жарков А. Фонологические аспекты теории тембра. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2008. № 72. С. 56–61.
  15. Іванова І. П., Куколь Г. В., Черкашина М.Р. Історія опери : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
  16. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 173 с.
  17. Каширцев Р.Г. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 298 с.
  18. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
  19. Косенко Г. Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960-2000-х років : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Харків, 2018. 222 с.
  20. Косенко Г. Г. Темброва семантика альта як художня метасистема. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики* /

- ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. № 46. С. 174–187.
21. Кречко Н., Ряжко О. Німецька система *Fach* як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Музичне мистецтво: вісник / Київський національний університет культури і мистецтв.* Київ, 2022. № 5(1). С. 46–55.
  22. Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ / Київський національний університет культури і мистецтв.* Серія «Мистецтвознавство». № 40. 2019. С. 106–112.
  23. Мадішева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу : теорія і практика : навч. посіб. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
  24. Мельник А. В. Вокальна школа як художньо-методична парадигма. *Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія : Мистецтвознавство.* Харків, 2012. № 1. С. 17–25.
  25. Митці України : Енциклопедичний довідник / упоряд. : М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. — К. : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. — 848 с.
  26. Мітюшкін В. А. Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій князя та Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»). *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник / ОНМА ім. А. В. Нежданової.* Одеса, 2020. Вип. 31(1). С. 69–83.
  27. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерперетації. Київ : Клякса, 2013. 272 с.
  28. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство : зб. статей / НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 1998. № 1. С. 87–93.
  29. Ніколаєвська Ю. *Nomo interpretatus* в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Харків, 2020. 576 с.
  30. Оганезова-Григоренко О. В. Тембр-амплуа як основа музичного

образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph.* Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2021. 522 p.

31. Опанасюк О. П. До питання типології основних форм художнього образу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ, 2001. Вип. 7. Ч. II. С. 102–113.
32. Опанасюк О. П. Про універсальні стилі в музичному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2006. С. 27–35.
33. Персональний сайт Анхеля Родрігеса / Ángel Rodríguez. Biography. URL: [https://www.angelrodriguez.mx/index\\_en.html](https://www.angelrodriguez.mx/index_en.html) (дата звернення: 02.05.2024).
34. Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. Лекції з курсу "Хорознавство". –1-е вид. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 191 с.
35. Поліщук Т. *Анатолій Солов'яненко – перший українець, який проклав стежку на сцену «Метрополітен-опера»*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3574766-anatolij-solovanenko-persij-ukrainec-akij-proklav-stezku-na-scenu-metropolitanopera.html> (дата звернення: 15.05.2024).
36. Помпеева А. Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця XIX — XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017.
37. Помпеева А. Ю. Опера як жанрово-стильовий комплекс. Оперний «тип творчості». *Традиції та новації у вищій архітектурнохудожній освіті* : зб. наук. пр. / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2013. № 2. С. 60–63.
38. Помпеева А. Ю. Оперний стиль: від класики до сучасності (тимчасові аспекти побудови симультанної оперної сцени концепції К. Дальхауза). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*

- практики освіти. Класика в сучасній культурі* : зб. наук. праць / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. № 41. С. 415–423.
39. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
40. Решетник Д. С. Тембр в музиці: проблеми визначення поняття. *Молодий вчений*. № 11(87). Одеса, 2020. С. 76–78.
41. Сайт Товаривства Г. Доніцетті. URL: <https://www.donizettisociety.com/articles.htm> (дата звернення: 30.04.2024).
42. Сиротюк Т. А. Класифікація співочих голосів та її роль у підготовці вокаліста. *Науковий часопис / НПУ імені М. П. Драгоманова*. Київ, 2012. С. № 33. 148–152.
43. Словник-довідник співака : Навчальний посібник [Інформаційнодовідкове видання] / Уклад. Д. І. Балдинюк, Н. А. Балдинюк, видання друге. – Умань : РВЦ «Софія», 2015. – 108 с.
44. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: Творчість, виконавство, педагогіка: дослідження. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
45. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів і вокальної педагогіки: посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 176 с.
46. Стахевич О. Г. Традиції *Bel canto* у німецькій вокальній школі ХІХ ст. *Вісник Харківської державної академії культури*: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Х. : ХДАК, 2001. Вип. 6. С. 139–145.
47. Стахевич О. Г. *Bel canto* і акустичні теорії у німецькій вокальній школі ХІХ ст. *Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2001. С. 125–137.
48. Стахевич О. Г. *Bel canto* у західноєвропейській опері ХІХ століття. Творчість, виконавство, педагогіка: [монографія] — [Saarbrücken]:

- Lap Lambert Academic Publishing, [2014]. — 408 с.
49. Сухленко І. Методика аналізу індивідуального виконавського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 37. С. 303–312.
  50. Сухленко І. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність / ідентичність – відкритість – цілісність. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків, 2017. Вип. 10. С. 169–180.
  51. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис.. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. 2009. 163 с.
  52. Туркевич В. «Любовний напій» за італійським рецептом. Газета «День». Вип. газети №108. 2009. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/lyubovnyy-napiy-za-italiyskym-retseptom> (дата звернення: 02.03.2024).
  53. Цао Хе Вокальна спадщина Шан Деї: синтез національних та європейських традицій. Автореф. дис. ... канд. мист. за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми: СДПУ ім. А.С. Макаренка, 2019. 20 с.
  54. Цзін Чжен. Тема кохання як естетична та музично-інтонаційна парадигма оперного жанру : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса, 2013. 167 с.
  55. Че Чао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування: дис. ... доктора філософії: спеціальність 025 – музичне мистецтво; галузь знань 02 – культура і мистецтво. Київ, 2021. 177 с.
  56. Черкашина-Губаренко М. Історична опера доби романтизму. К.: Муз. Україна, 1986. - 151 с.
  57. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: «Акта», 2015. 380 с.

58. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. журнал / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2022. № 18(1). С. 17–25.
59. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2001. 205 с.
60. Шип. С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
61. Якимчук С. Н. Особливості формування тембрової драматургії хорових творів. Наукові записки / Ніжинський державний університет ім. М. Гоголя. Сер. : Психолого педагогічні науки. 2013.
62. Яновська М. В. Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери : магістерська робота. Кривий Ріг : КДПУ, 2021. 89 с.
63. *A guide to L'elisir D'amore. What to expect from L'elisir D'amore.* Metropolitan opera. URL: <https://www.metopera.org/globalassets/discover/education/educator-guides/elisir-damore/elisir.17-18.guide.pdf> (дата звернення: 30.02.2024).
64. *A guide to La fille du régiment. What to expect from La fille du regiment.* Metropolitan opera. URL: <https://www.metopera.org/globalassets/discover/education/educator-guides/fille-du-regiment/fille.18-19.guide.pdf> (дата звернення: 13.04.2024).
65. *Alfonso XI of Castile and Leonor de Guzmán.* URL: [https://www.tumblr.com/isadomna/146460838422/alfonso-xi-of-castile-and-leonor-de-guzm%C3%A1n-leonor?redirect\\_to=%2Fisadomna%2F146460838422%2Falfonso-xi-of-castile-and-leonor-de-guzm%25C3%25A1n-leonor&source=blog\\_peepr\\_view\\_floating\\_sign\\_up\\_blog\\_view\\_login\\_wa](https://www.tumblr.com/isadomna/146460838422/alfonso-xi-of-castile-and-leonor-de-guzm%C3%A1n-leonor?redirect_to=%2Fisadomna%2F146460838422%2Falfonso-xi-of-castile-and-leonor-de-guzm%25C3%25A1n-leonor&source=blog_peepr_view_floating_sign_up_blog_view_login_wa)

Ц (дата звернення: 03.05.2024).

66. Allitt J. S. Gaetano Donizetti – Pensiero, musica, opere scelte, Milano: Edizione Villadiseriane, 2003. 180 p.
67. Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge University Press, 1982. 744 p.
68. Dominic N. *Do key signatures really sound different?* URL: [https://www.8notes.com/discover/key\\_signatures.asp](https://www.8notes.com/discover/key_signatures.asp) (дата звернення: 02.03.2024).
69. Donati-Petteni G. Donizetti. Milano : Fratelli Treves editore. 1930. 361 p.
70. Edwards H. S. History of the Opera from its Origin in Italy to the present Time : With Anecdotes of the Most Celebrated Composers and Vocalists of Europe. Vol. II. London, W. H. Allen & Co., 1862. 338 p.
71. Edwards H. S. History of the Opera: From Its Origin in Italy to the Present Time. With Anecdotes of the Most Celebrated Composers and Vocalists of Europe, London: Wm. H. Allen & Co., 13, Waterloo place, 1862. 340 p.
72. Ferril K. The Fach System: origin, function, and the dangers of perception. URL: [https://www.academia.edu/32108110/The\\_Fach\\_System\\_origin\\_function\\_and\\_the\\_dangers\\_of\\_perception](https://www.academia.edu/32108110/The_Fach_System_origin_function_and_the_dangers_of_perception) (дата звернення: 15.03.2024).
73. *Gaetano Donizetti: La Favorite*. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/Critical-Editions/Donizetti-Gaetano-Critical-Editions/Donizetti-La-Favorite.aspx> (дата звернення: 10.05.2024).
74. Gaetano-Donizetti. URL: <https://www.britannica.com/biography/Gaetano-Donizetti/Physical-breakdown> (дата звернення: 20.02.2024).
75. Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, LXVI, 2, 2021. 49-67 p.
76. Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig: Vieweg, 1863. 600 p.
77. Iftene L. A Vocal approach of the Bel Canto tenors. *Bulletin of the*

*Transilvania University of Brasov. Series VIII: Performing Arts. 2023. P. 45–52.*

78. Jernigan C. *Donizetti forever* URL: [https://www.donizettisociety.com/Pastproductions2014/Donizetti\\_Forever\\_Bergamo\\_2016.pdf](https://www.donizettisociety.com/Pastproductions2014/Donizetti_Forever_Bergamo_2016.pdf) (дата звернення: 01.05.2024).
79. Jernigan C. *Donizetti's La Favorite and two concerts.* URL: <https://www.donizettisociety.com/Articles/articlefavoritejernigan0815.htm> (дата звернення: 01.05.2024).
80. Jernigan C. *RD in HD : Roberto Devereux at the Popcorn Met.* URL: <https://www.donizettisociety.com/Articles/articlertobertomet2016.htm> (дата звернення: 01.05.2024).
81. Kerman J. *Opera as drama. New and Revised Edition.* Los Angeles: University of California Press. 1988. 232 p.
82. Kirkham A. J. *An aural analysis of bel canto: traditions and interpretations as preserved through selected sound recordings.* Master's thesis: University of Adelaide, 2010. 148 p.
83. Marek D. H. *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors – History and Technique.* Lanham: The Scarecrow Press. 2013. 420 p.
84. Naughtie J. *Goodbye Pavarotti. Forget the Pavarotti with hankies. He was better younger.* *The Times.* 2007. URL: [https://web.archive.org/web/20110517100901/http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/music/article2400764.ece](https://web.archive.org/web/20110517100901/http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/music/article2400764.ece) (дата звернення: 19.04.2024).
85. *Opera Roles. The favorite opera roles in the words of Luciano Pavarotti.* Casa Museo Luciano Pavarotti. URL: <https://artsandculture.google.com/story/ogVhR5PHt9-aww> (дата звернення: 05.03.2024).
86. Potter J. *Tenor: history of a voice.* London: Yale University Press. 2009. 320 p.
87. Salazar F. *Javier Camarena Makes Met Opera HD History.* 2019. URL:

[https://operawire.com/javier-camarena-makes-met-opera-hd-history/#google\\_vignette](https://operawire.com/javier-camarena-makes-met-opera-hd-history/#google_vignette) (дата звернення: 16.04.2024).

88. Senici E. Le furtive lacrime di Giambattista Genaro, primo Nemorino. *La Fenice prima dell'Opera 2010. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*. P. 11–24.
89. Vest J. C., Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez, and transformations of tenor technique in the early nineteenth century: historical and physiological considerations. *University of Kentucky Doctoral Dissertations*. 2009. 116 p.

## ДОДАТКИ

Додаток А



## Додаток В

44

rir, di più non chie-do, non chie do. Si puo mo -

*rall.* *f*

48

*p*

rir, si puo mo - rir d'a - mor.