

Розділ 2. СВІТ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.071.1(436)(092):782.041-055.2

DOI 10.34064/khnum1-73.06

Янь Сихань

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 252894685@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-4043-7835

Вокально-сценічний образ Деспіни з опери В. А. Моцарта «Così fan tutte»: жанровий та виконавський аспекти

Вивчення класичного репертуару як прагматичний дискурс оперології є актуальним у контексті формування досвіду його стилістично вірної інтерпретації сучасними вокалістами. Мета пропонованої статті – висвітлити жанрово-стилістичні особливості образу Деспіни з опери В. А. Моцарта «Così fan tutte» як основу подальшої виконавської рефлексії. Інноваційний аспект роботи обумовлює дослідницька позиція когнітивного аналізу виконавцем жанрового, стилістичного, музично-мовного, драматургічного контекстів становлення образу сценічного персонажа. Проведений аналіз жанрової стилістики арії Деспіни з другої дії опери В. А. Моцарта підтвердив органічність поєднання притаманних музиці композитора стильових принципів з новаційним прочитанням ним жанру опери-buffa. Образ служниці постає як психологічно ускладнений, що відповідає тенденції до ліризації жіночих «портретів» у творах зрілого періоду творчості митця. Ключову роль в розумінні моцартівського вокального стилю відіграє семантика арії, основана на жанровій модуляції «сициліана – вальсовість». Якщо залучення сициліани відповідає сталій традиції опери-seria, то поява quasi-вальсовості наче передвіщує ліричні жіночі образи романтичної опери XIX століття. У цілому арія Деспіни є «візитівкою» вокального стилю Моцарта, яка висуває високі вимоги до стильної інтерпретації зразків віденського класицизму сучасними виконавицями.

Ключові слова: опера-buffa; жіночий образ; сопрано; жанрова стилістика; принцип гри; ліризація образу; вокальна мова Моцарта.

Постановка проблеми.

Італія XVII століття – батьківщина опери. Під її сонячним небом, у сприятливих умовах аристократичної культури салонів і княжих дворів та в стихії народного пісенно-танцювального мистецтва народжується культ оперного співу. Усі покоління італійського суспільства обожнювали оперу як мистецтво, де пересічне життя перетворюється на диво і таємницю буття в іншій реальності. Людина співає лише в стані щастя; спів є способом подолати складності життя через співпереживання, співчуття. Тому в опері вектор почуття завжди спрямований до катарсису – очищення від душевних страждань до їх подолання через Любов, коли силою кохання стверджується життя. Така психологія оперного жанру є запорукою його невичерпності.

Отже, тема Любові є наскрізною в історії опери, вона постійно оновлюється, збагачується в кожному композиторському витворі. Особливо цікаво спостерігати за її метаморфозами в перехідних моментах еволюції жанру, у новаційних («гібридних») зразках оперної творчості геніальних митців, де в умовах трансформації певних стереотипів вони є найбільш показовими. Подібним зразком є опера В. А. Моцарта «*Così fan tutte*» («Так чинять усі, або Школа для закоханих»), написана у розвиток традиції опери-*buffa*.

Відомо про здатність композитора надихатися співацькими голосами не менше, ніж літературно-драматичними сюжетами. Так, «його співпраця з найкращими співаками-басами Віденської опери <...> сприяла висуненню баса / баритона на провідні позиції в оперних виставах» (Ган Чжанчен, 2017: 12). Аналогічною була справа і з жіночими партіями, які в його операх всі без винятку були розраховані на сопрано. Можна спостерігати, як композитор створює в музичному тексті всі умови для розкриття «не тільки повного красивого тембру, але й природної акторської гри, характерності без перебільшень» (там само). У контексті сучасної виконавсько-педагогічної практики, скерованої на формування класичних жанрово-стильових орієнтирів у репертуарі сопрано, актуальним постає прагматичний вимір оперології. Тематика дослідження відповідає цьому напрямку, оскільки

поєднує жанровий та виконавський аспекти співацької когніції. Класичним прикладом творчого завдання для співака – поєднання блискової техніки співу із мистецтвом акторської гри – слугує арія Деспіни із II дії опери В. А. Моцарта «*Così fan tutte*» (1790), показова з погляду оперного вокального стилю композитора.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Ураховуючи величезний корпус наукових джерел, присвячених оперному театру В. А. Моцарта, зауважимо, що інтерес авторки як виконавиці з КНР свідомо обмежений фундаментальними працями Г. Аберта (1990) і детальним дослідженням з історії західноєвропейської опери співавторів І. Іванової, Г. Куколь, М. Черкашиної (1998). Актуальним виявилось й звернення до праць китайських дослідників Тан Чжанчена (2017) і Ван Мінцзе (Wang Mingjie, 2018), які фокусують увагу на взаємодії типу голосу та амплуа в музичному театрі В. А. Моцарта.

Мета статті – висвітлити жанрово-стилістичні особливості образу Деспіни з опери В. А. Моцарта «*Così fan tutte*» як основу подальшої виконавської рефлексії. Позиція когнітивного аналізу виконавицею жанрового, стилістичного, музично-мовного, драматургічного контекстів становлення образу сценічного персонажа обумовлює **новизну результатів** дослідження.

Методологія дослідження. Для розкриття теми залучено взаємопов'язані методи: *історіографічний* – для простеження спадкоємності наукових джерел, присвячених вокальному мистецтву Західної Європи, *стильовий* – для висвітлення мовно-стильових засад вокальної творчості В. А. Моцарта та оригінальності його композиторського мислення і творчих пошуків; *жанрово-стилістичний* – для виявлення музично-мовної специфіки трактування образу героїні відповідно її ролі в сюжеті опери. *Виконавський аналіз* ураховує закони структурно-синтаксичної будови твору, його інтонаційної драматургії (зокрема тембру як її складової) та специфіку вокально-акторського втілення образу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Мистецтво сопрано є складовою італійської оперної школи *bel canto*. Молодий В. А. Моцарт навчався в Італії, і на ґрунті засвоєння традицій італійського оперного мистецтва вибудовував своє уявлення про справжній музичний театр як спосіб моделювання буття, людських стосунків. Образ сопрано в його житті пов'язаний із досвідом навчання вокалу (юний композитор володів чудовим сопрано), а також з особистими переживаннями юності (закоханість у Алоїзію Вебер, співачку, для якої він напише чимало вокальних творів). Можна припустити, що Моцарт (сангвінік за темпераментом) часто закохувався, причому не тільки в реальних жінок, але й у своїх оперних героїнь, над партіями яких він працював. «Відбиток» театральності (образність, стилістика) на інструментальних творах митця засвідчує, що художня свідомість генія працює, як добре налагоджений механізм, за єдиними законами. Тому побічні партії фортепіанних сонат сприймаються як жіночі портрети, а в сонатній драматургії закарбовується ігрова логіка, як у театральній п'єсі. Утім вокальна мова Моцарта багато в чому залежить від жанру, вибраного для втілення задуму.

Отже, матеріалом для аналізу в цій статті не випадково вибрано образ Деспіни, який відповідає всім вимогам буфонної традиції, посідаючи «гідне місце у довгому переліку італійських покоївок, що сягають Серпіни Перголезі» (Аберт, 1990: 203). Додамо до жанрової характеристики розгляд вокально-сценічного амплуа і тембру співацького голосу, з приводу яких в оперних творах В. А. Моцарта можна спостерігати певні авторські вподобання.

Арія Деспіни з II акту «*Così fan tutte*» / «Так чинять усі, або Школа для закоханих» належить до видатних досягнень В. А. Моцарта, поряд з іншими складовими драматургії опери (наприклад, тріо «*Soave sia il vento*», або колоратурною арією Фьорділіджі «*Come scoglio*» з I дії та фіналом II дії). За загальноприйнятою думкою музикознавців, ця опера є антологією чудових мелодій та ансамблів, тому поява і закріплення деяких з них у сучасному концертному репертуарі вокаліста не є випадковим. Пригадаємо, що у творчості композитора представлена

ціла галерея різноманітних жіночих образів. Серед них зустрічаються чарівливі та хитромудрі, як Розіна в «Удаваній простачці» / «*La finta semplice*» (1769) або Сюзанна у «Весіллі Фігаро» / «*Le Nozze di Figaro*» (1786); благородні та рішучі, як Донна Анна з «Дон Жуана» / «*Don Giovanni*» (1787), Констанца з «Викрадення із сералю» / «*Die Entführung aus dem Serail*» (1782); деспотичні, як Цариця ночі з «Чарівної флейти» / «*Die Zauberflöte*» (1791). Однак для всіх типів жіночих характерів, представлених в оперному театрі В. А. Моцарта, визначальним є саме ліричний модус, який композитор обирає, орієнтуючись не на амплуа співацького голосу, а на ґрунті відчуття психології реальної людини, «живого» характеру. Саме лірична спрямованість притаманна більшості образів моцартівських оперних героїнь.

Важливо пам'ятати про практичну обізнаність В. А. Моцарта у тонкощах вокальної техніки, його зацікавленість у втіленні їх у власних оперних пошуках, у конкретних виставах, що реалізувалася в прагненні до максимального розкриття темброво-технічних можливостей голосів (детальніше див.: Тан Чжанчен, 2017).

Для розуміння сутності образу (характеру) героїні опери «*Così fan tutte*» слід пригадати загальну ідею твору, де визначенням «комедія помилок» молодим автором із навмисною легковажністю демонструються вади людської природи й критичне ставлення до цінностей буття в психології новоєвропейської людини доби Просвітництва.

Г. Аберт, підкреслюючи зв'язок цієї опери з попередніми творами композитора через тему кохання, водночас зазначає й відмінність «*Così fan tutte*», яка виникає внаслідок легковажної незрілої поведінки її героїв – двох пар закоханих молодих людей, які стають жертвами пройдисвітів Альфонсо та Деспіни (Аберт, 1990: 193–194). Невипадковим є і комічний вимір показу ситуації, який обирає В. А. Моцарт.

Характеризуючи оперний жанр у зрілій творчості композитора, І. Іванова відзначає перевагу сфери комічного на тлі розмаїття жанрових характеристик. Органічне співіснування «низького» і «високого» в оперній драматургії твору породжує ту унікальну пластичність музично-театральної дії, яка відзначає його зрілий стиль. Відсутність

навмисних оцінок, переважання «принципу показу» дозволяють трактувати комічне в пізніх операх Моцарта як «специфічний прояв існування гри», співзвучний ліричному модусу світовідчуття, що дозволяє сучасним виконавицям «передати будь-яку думку поза відвертим моралізаторством» (Іванова, Куколь, Черкашина, 1998: 145). Така позиція суголосна висновку Г. Аберта, який пише про максимальну реалізацію в драматургії опери «*Così fan tutte*» принципу гри (Аберт, 1990: 193).

Зазначені семантичні складові втілення комічного повною мірою реалізовані в образі служниці. Утім очевидно, що цей образ виходить за межі шаблонно-буфонного, оскільки перед глядачем Деспіна постає як доволі складний характер: від буфонного тут залишається лише соціальний статус героїні та її природний практицизм, розкритий через іронічно-легкий погляд на життя. Поряд із цим, у характері Деспіни проглядають риси владної й цілеспрямованої жінки, що не проти скористатися дурістю інших і отримати (хоча б на короткий час!) можливість панування над ситуацією. Співачка має створити образ жінки, чий погляди сформувалися в стійку життєву філософію, і вона підкоряє інших, з легкістю порушуючи всі настанови «шляхетного» виховання. Таку театральну-сценічну характеристику уможлиблює суто музичне втілення образу, оскільки драматург Л. да Понте активно спирався на відпрацьовані прийоми комічного жанру, створюючи образи дійових осіб відповідно до визнаних шаблонних амплуа, залучаючи характерний спосіб висловлювання героїв-чоловіків на тему мистецтва кохання та «жіноцтва» і, навпаки, жіночі міркування щодо чоловіків, доповнюючи все це іншими текстами, що втілюють «життєву мудрість». Наявний і улюблений авторами буфонного жанру прийом «пародії на оперу-*seria*» (Аберт, 1990: 191), проявлений через відтворення сценічних ситуацій серйозного жанру в новому комічному контексті. Наслідуючи характерний для таких образів «егоїстичний нахил з лукавою граціозністю та простонародною свіжістю» (там само), Деспіна, разом з тим, постає як більш складний типаж порівняно з традицією. Про це й свідчать дві її арії з I та II дій опери (відповідно, №№12, 19).

Виконавицям цієї партії важливо відпрацювати її зміст в аспекті психології поведінки, як це роблять драматичні актори.

Отже, В. А. Моцарт-драматург постає як справжній знавець людської природи і впроваджує в оперну традицію нове ліричне амплуа – арію з ознаками психологічного портрета.

Зупинимося детальніше на арії «*Una donna a quindici anni*» з II дії опери. Якою є її функція в цілісній драматургії опери? За сюжетом, ця арія є продовженням першої появи Деспіни (№ 12): служниця Фьорділдіжи і Дорабелли радить своїм господиням не засмучуватися від розлуки з коханими, а, користуючись моментом, брати від життя все (тобто не обмежувати себе надмірною вірністю). У своєму другому виході Деспіна презентує свою, так би мовити, «філософію легкого життя», надаючи молодим дівчатам поради для спокуси чоловічого роду.

Арія написана в складній двочастинній формі *AB*, де перший (*Andante*) та другий (*Allegretto*) розділи, написані в одній тональності *G-dur*, контрастують за темпом і музичною семантикою. Музичний контраст «усередині» цільного образу, зумовлений змінами в поведінці героїні (яка все більше надихається власними розсудами), презентує «низький стиль» у ціннісній системі оперного жанру. Відчуті зміни настрою допомагають дві танцювальні ритмоформули – *сициліани* та *вальсу*. Сициліана в експозиції, в умовах спокійного темпу, сприяє розкриттю Моцартом психології буфонної героїні (сициліана – «маска» шляхетності). У вербальному тексті міститься мораліте: флірт тлумачиться як сутність жіночої природи, безпрограшна зброя, оволодіти якою жінка має досконало¹. Хоча в цілому лірико-танцювальна аура сприяє привабливості «жіночого портрета».

Привертає до себе увагу максимальне подолання композитором тотальної квадратності, яку можна очікувати від вокальної мови, притаманної австро-німецькій культурі. Пластичність фраз і мотивів,

¹ «Коли жіночі п'ятнадцять, / Всі ази повинна знати – / Де лукавий хвіст ховає, / Що є лихо, що – добро. / Має хитроці завчити, / Щоб коханців оманити, / Видавати сміх та сльози, / Ще й сплітати привід їм». (Тут і далі переклад з італійської авторки статті).

тонкий мелодичний рисунок як ознаки моцартівської стилістики реалізуються в кожному з речень в індивідуальному структурно-інтонаційному рішенні. Перше речення мелодії (1–4 такти) відмічене поступовим рухом, лапідарністю гармонічних функцій ($T-D-T$), силабічним типом розспівування тексту, домінуванням єдиного динамічного відтінку *piano* – це експозиційні ознаки портрета впевненої в собі особи. Друге речення сприймається як *розвиток*: на це вказують переважання в гармонії домінантової функції з короткотривалими відхиленнями до субдомінантової сфери (т. 8: IV; П₆), що породжує ефект «невирішеного питання», а також повторність мотивів, секвенціювання, періодичні масштабні-тематичні структури (2+2+2+2). Якщо розглянути експозицію в цілому, можна побачити прийом прогресуючого дроблення (4+2+2+2+2), що підкреслює функцію внутрішнього розвитку основної теми *Andante*. Останні два речення є майже точним двократним повторенням чотиритакту, у якому втілюється принцип прогресивного додавання (1+1+2) :|| Їхня заключна функція підкреслюється значною роллю кадансової формули ($T-K^6_4-D-T$), повторністю як речення, так і окремих його мотивів, побудованих по звуках тонічного секстакорду, що в цілому надає музиці рівноваги та заспокоєння.

Отже, експозиція арії сприймається як сумарний узагальнений образ жіноцтва. Ліризм, м'якість звучання, поступовість розгортання мелодичної лінії потребують від співачок майстерного володіння кантиленою, технікою «широкого дихання», намагання, попри всі повторення, об'єднати музичний матеріал у цілісний звуковий «портрет», знаходячи нові відтінки звучання для однакових мотивів.

На відміну від *Andante*, наступний швидкий розділ арії *Allegretto* є танцювальним – у дусі рухливого вальсу. Залучаючи цей жанр у той час, коли він ще не став визначальним для європейської музики, В. А. Моцарт фактично передбачає традицію, яка з часом затвердиться у XIX столітті в опері доби Романтизму, коли *вальс* буде органічним супроводом сопранових партій ліричного амплуа (і не тільки). За влучним висловом Ван Мінцзе, поява вальсовості зафіксувала «овокаленість танцювального ідеального вираження» (Wang Mingjie, 2018: 166).

Таким чином, констатуємо в цій арії початок культу нового жанрового архетипу, який незабаром буде розвинений у оперній практиці романтичної доби (Г. Доніцетті, Дж. Верді, Ш. Гуно).

Танцювальний рух в *Allegretto* вкладається в куплетну форму та містить три різні за масштабом строфи: *A* (30 т.), *A₁* (36 т.), *A₂* (12 т.), що в цілому сприймаються як послідовне «втлумачення» істин, які сповідує Деспіна. Якщо зануритися у вербальний текст арії, стає зрозумілим, що героїня начебто надає дівчатам конкретну інструкцію поведінки з чоловіками². Зберігаючи в першому та другому куплетах однаковий текст, композитор вводить багато нових деталей у розвиток музичної думки, що позбавляє куплетну форму будь-якої статичності, надаючи їй динамічності в межах повторності. Пояснимо це, спираючись на схеми куплетів-строф.

Із порівняння першої (*Схема 1*) та другої (*Схема 2*) строф помітно, що майже незмінними залишаються центральні з чотирьох основних тематичних сегментів (*a, b, c, d* за схемою). Цікавим є і вибраний композитором принцип взаємодії оркестру й голосу, коли оркестрові фрази підхоплюються солісткою. Невибагливий характер іронічно-легких мотивів із відтінком кокетства надає музиці цього розділу рис жартівливої пісеньки, яку наспівує героїня. Зміни відчуються в кадансовій зоні, завдяки введенню нових мотивів: *e* (перша строфа) та *f* (друга). Цьому є ситуативне пояснення. У першій строфі кадансовий сегмент (чотирикратне проведення-кружляння мотиву *e*), з одного боку, виконує роль зв'язки-переходу до нової строфи, а з іншого – втілює сценічну ситуацію, оскільки на цей мотив припадає внутрішній монолог Деспіни, яка перевіряє: чи має вплив на дівчат її «філософія флірту»?³ Очевидним є переключення дії із зовнішньої сфери на внутрішній план.

² *Слухати водночас сотню, / Погляд замість слів послати, / Дати кожному надію, / І вродливим, і бридким. / Приховатись хутко й вміло, / Без рум'янцю прибрехати, / І, з високого престолу королеви, промовляти / Ці слова: «Бажаю! Можу!» – / Й волю ствердити свою!*

³ *Схоже, надані поради / Їм припали до смаку. / Ай, розумниця, Деспіно! / Догодити можеш всім!*

Схема 1. Куплет-строфа А

2	2	2	2	2	2	1	1	1	4 (1+1+1+1)	1	1	1	1	1	1	1	4	
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>B</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>d</i>	<i>D</i>			<i>e</i>	<i>E</i>	<i>e</i>	<i>E</i>	
орк.	вок.		орк.	вок.		вок.			вок.	орк.	вок.			орк.	вок.	орк.	вок.	
<i>G-dur</i>			<i>G-dur</i> → <i>D-dur</i>				<i>D-dur</i>			<i>D-dur</i>	<i>D-dur</i>				<i>D-dur</i> (<i>V</i> → <i>G-dur</i>)			

Схема 2. Куплет-строфа А₁

2	2	2	2	2	2	1	1	1	4 (1+1+1+1)	1	1	1	1	5 (1+1+1+1+1)	8		
<i>A</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>b₁</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>C</i>	<i>d₁</i>	<i>d₁</i>	<i>d₁</i>			<i>f</i>	<i>F</i>		
орк.	вок.	орк.	вок.		вок.			вок.	орк.	вок.			орк.	вок.			
<i>G-dur</i>			<i>G-dur</i>				<i>D-dur</i>			<i>G-dur</i>		<i>G-dur</i>			<i>G-e-D</i>		<i>G-e-C-D-G</i>

У кадансовій зоні другого куплету (сегмент *f*) відзначимо структурне розширення майже вдвічі та активізацію тонального розвитку. При переважанні в другій строфі основної тональності *G-dur* (на відміну від першої, де «сперечання» між тонікою та домінантою завершилося стійкою модуляцією в домінантову тональність *D-dur*), очевидно стає «строката» картина тональних відхилень у дусі типових для віденських класиків кадансових зворотів (I–VI–IV–V–I).

Схема 3. Куплет-строфа А₂

2	2	2	6
<i>A</i>	<i>A</i>	<i>a</i>	<i>G</i>
орк.	вок.		орк.
<i>G-dur</i>			<i>G-dur</i>

На тлі попередніх масштабних куплетів лаконічний третій виконує функцію коди (Схема 3), символізуючи триумф Деспіни.

Залишаючи музичне прочитання поетичної строфи спочатку незмінним, надалі композитор поєднує вже знайому музику з іншим текстом (згаданого вище самохвальства Деспіни). Численне повторювання фрази «Ай, розумниця Деспіна! Догодити можеш всім!» не просто

підкреслює самовпевненість і самовдоволеність жінки, але й визначає справжню хазайку сюжетної ситуації.

Значені семантичні відмінності арії Деспіни допомагають хоча б раціонально, через аналітичне осмислення звукових структур, доторкнутися до тайни моцартовської творчості: яким чином композитор в умовах жанрового шаблону так блискуче втілює живі характери, майстерно розгортаючи драматургію переживання будь-якої побутової ситуації (навіть тривіальної).

Висновки.

Виконавська когнітивістика починається з особистого досвіду співачки, який поєднує музичні здібності й відчуття стилю, форми та жанру твору. Якщо оминати технологічні засади співу (які не є предметом цього дослідження), то осягнення вокальної мови В. А. Моцарта передбачає розуміння загальних (якщо не універсальних) законів музичного мислення і мови. У пропонованому аналізі арії Деспіни – це образні, жанрово-стилістичні (мелодико-ритмічні, гармонічні), структурно-синтаксичні особливості музичного втілення буфонного жіночого образу. Ключову позицію в розумінні моцартівського вокального стилю відіграє семантика арії, що базується на жанровій модуляції «сициліана – вальсовість» у двочастинній композиції.

Співацький досвід опанування стилістики виконання партії героїні опери В. А. Моцарта також має базуватися на когнітивному засвоєнні логіки гри в поведінці персонажа, яка закладена в образній драматургії твору. Арію Деспіни можна пропонувати китайським вокалістам як «візитівку» вокальної мови Моцарта, яка висуває відповідні вимоги до стильної інтерпретації кращих зразків віденського класицизму сучасними виконавицями.

Перспективою розвитку теми дослідження може бути вивчення інших вокально-сценічних образів з опер В. А. Моцарта.

ЛІТЕРАТУРА

Аберг, Г. (1990). *В. А. Моцарт*. Ч. II, кн. 2. 1787–1791. (Пер. з нім.). 2-е вид. Вид-во «Музика». <https://vdoc.pub/documents/2-2-4siif290vno0>

- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., Черкашина, М. Р. (1998). *Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття*. (За ред. М. Р. Черкашиної). Київ: Заповіт.
- Тан Чжанчен (2017). *Специфіка трактовки басу в опері XVII–XIX століть: між амбула та характером*. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Wang Mingjie (2018). Parties of soprano in lyrical operas by R. Wagner, G. Verdi and P. Tchaikovsky. *Музичне мистецтво і культура*, 26, 161–172. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-161-172>

REFERENCES

- Abert, H. (1990). *W. A. Mozart*. Part II, book 2. 1787–1791. (Translated from German). 2nd ed. “Muzyka” Publishing House. <https://vdoc.pub/documents/2-2-4siif290vno0> [in Russian].
- Ivanova, I. L., Kukol H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). *History of opera: Western Europe of the 17th–19th centuries*. (Edited by M. R. Cherkashyna). Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Tang Zhangchen (2017). *Specificity of the interpretation of the bass in the opera of the 17th–19th centuries: between role and character*. (Extended abstract of PhD diss). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Wang Mingjie (2018). Parties of soprano in lyrical operas by R. Wagner, G. Verdi and P. Tchaikovsky. *Musical art and culture*, 26, 161–172. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-161-172> [in English].

Yan Sihan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: 252894685@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-4043-7835

Vocal and stage image of Despina from W. A. Mozart’s opera “*Così fan tutte*”: genre and performance aspects

Statement of the problem. The study of the classical repertoire has practical significance for modern performers and is relevant in the context of the formation of genre and style preferences of vocalists, in particular sopranos. A classic

example of creative task for a singer is the combination of brilliant vocal technique with the art of acting in Despina's aria from the second act of Mozart's opera "Così fan tutte" (1790).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to highlight the genre-stylistic features of the selected aria as the basis for further performance reflection. The position of cognitive analysis as a performer of genre, stylistic, musical-linguistic, and dramaturgical contexts of forming the image of a stage character determines the novelty of the research results. To reveal the topic, interrelated methods are used: historiographical, stylistic; genre-stylistic. The performance analysis of the work takes into account structural-syntactic and intonation-dramatological regularities (in particular, the role of timbre as its component). The methodological basis of the article includes the fundamental works of musicologists H. Abert (1990), L. Ivanova, H. Kukol, M. Cherkashyna, 1998) and modern Chinese researchers Tang Zhancheng (2017) and Wang Mingjie (2018).

Research results. It is known that the composer was inspired by singing voices no less than by literary and dramatic images. As an expert in the singing voice, Mozart took care of female voices, which in his operas were all designed for sopranos. In the aria of Despina from Act II of "Così fan tutte" presents his "philosophy of easy living", giving young girls advice on seducing men. This aria was chosen for the study of Mozart's late style not by chance, since this image meets all the requirements of the opera-buffa tradition, occupying "a worthy place in the long line of Italian maids, reaching back to Serpina Pergolesi" (Abert, 1990: 203). The organic coexistence of the "low" and "high" in the image dramaturgy gives rise to that unique plasticity of musical and theatrical action, which is a hallmark of the composer's mature style. Two dance rhythm formulas – of siciliana and waltz (in two parts of the complex two-part form) help to feel the changes in mood. A scheme of the compositional and syntactic structure of the work is provided.

Conclusion. Imagery and genre analysis of Despina's aria from the second act of «Così fan tutte» confirmed the stylistic interaction of the Mozart's mature opera style with the innovative reading of him the buffa genre. The image of the maid appears psychologically complicated, which corresponds with the tendency of lyricism in the reading of the image. If the involvement of the siciliana genre turns to the stable tradition of opera-seria, then the quasi-waltz is Mozart's musical premonition of the romantic opera with its leitmotif of "love" (G. Donizetti, G. Verdi, Ch. Gounod). In general, the genre stylistics of this aria is a "calling card" of Mozart's vocal style,

putting forward the high requirements for the reproduction of the Viennese classicism style by modern performers.

Keywords: *opera buffa; female image; soprano; genre stylistics; principle of play; lyrical image; Mozart's vocal language.*

Стаття надійшла до редакції 9 листопада 2024 року