

**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

**ОБРАЗ СЮЗАННИ: ВІД КОМЕДІЇ П. БОМАРШЕ  
ДО ОПЕРНОЇ СЦЕНИ**

**Магістерська кваліфікаційна робота**  
**БОЛДИРЕВОЇ Діани В'ячеславівни**  
Науковий керівник  
Кандидат мистецтвознавства  
доцент  
**ВАЩЕНКО Олена Вікторівна**

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



Болдирєва Д. В.

**Харків – 2022**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ОБРАЗ СЮЗАННИ В П'ЄСІ П. БОМАРШЕ ТА ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ЛІБРЕТО Л. ДА ПОНТЕ.....</b>	<b>7</b>
1.1. Сюзанна у п'єсі П. Бомарше.....	7
1.2. Сюзанна в лібрето Л. да Понте.....	14
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>19</b>
<b>РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНИЙ ПОРТРЕТ СЮЗАННИ В ОПЕРІ «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО» В. А. МОЦАРТА.....</b>	<b>24</b>
2.1. Образ Сюзанни В. А. Моцарта в сучасному музикознавстві.....	24
2.2. Трактовка персонажа в сольних сценах.....	25
2.3. Образ Сюзанни у взаємодії з іншими персонажами: ансамблеві сцени.....	29
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>34</b>
<b>РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ СЮЗАННИ НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ.....</b>	<b>36</b>
3.1. Опера «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта в ореолі сучасного режисерського театру.....	36
3.2. Сценічні версії образу Сюзанни в інтерпретації Д. Дамрау.....	39
<b>Висновки до Розділу 3.....</b>	<b>44</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>46</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>50</b>
<b>ДОДАТОК.....</b>	<b>58</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування теми дослідження.** Про незмінну актуальність моцартівської опери свідчать численні постановки, завдяки яким оперний текст набуває нового прочитання в амплітуді від традиційних, як у втіленні режисерів Ян. Л. Мартіноті (2004), Д. Дорна (2014), Ф. Уейк-Уокера (2016), С. Томаса Алена (2018) до новаторських, Н. Арнокура та К. Гута (2006), Ю. Флімма і Б. Хартманна (2018), Р. Брюнеля (2012), Д. Бьоша (2020).

Оперне мистецтво тісно пов'язане із текстом. Композитори надихались різноманітними літературними жанрами (п'єси, романи, оповіді, поеми) і не тільки. В деяких випадках вони звертали увагу і на інші носії інформації (статті із газет, журналів, почуті історії), головне, щоб сюжет був актуальним, хвилював розум, емоційно наповнював «споживачів», також серед розмаїття опер, існують твори і без спеціально створеного для нього лібрето (композитори підпорядковували музичний матеріал під тексти першоджерел).

Питанням перетворення художньо-драматичного тексту придатного для опери займаються лібретисти у взаємодії із композитором. Саме вдала робота лібретиста, впливає на успіх композиції. В культурологічному житті виникла спеціальна наука, яка вивчає лібрето – лібретологія (термін У. Вайсштейна [77]).

Вивчення побудови опери та її літературного першоджерела можна зустріти в працях: П. Конрада [53], К. Дальхауза [54], Ю. Дімітріна [12], В. Вольфа [78, 79], П. Кіса [62], С. Ліхтенштейна [64], Л. Розмаріна [72], А. Вуда [80], Л. Цейса [81], П. Дж. Сміта [74]. У вітчизняному музикознавці до дослідницьких функцій даного явища зверталися: Г. Ганзбург [4], І. Юдкін-Ріпун [46], Л. Шиленко [44], Я. Іваницька [19].

В даній магістерській роботі представлена порівняльна характеристика першоджерела (комедія П. Бомарше «Шалений день, або весілля Фігаро») і його перетворення в текст лібрето (Л. да Понте «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта). Свою увагу адресуємо одній із головних героїнь п'єси, лібрето та опери – Сюзанні. Комплексне вивчення і аналіз її образу на прикладі трьох

джерел (музичний матеріал її партії, як приклад джерела) до сьогодні ще не був втілений у музикознавчому колі вітчизняних науковців, що і презентує актуальність магістерської роботи.

В західноєвропейській музично-теоретичній практиці є декілька праць (С. Кастельвеккі [75], Б. Оттерман [51], Е. Путті [58]) присвячених питанню посередництва літературного тексту бомаршевської комедії та її перекладу (з французької на італійську) і організаційному застосуванні в лібрето Л. да Понте, з урахуванням композиційних прийомів видатного австрійського майстра оперного жанру XVIII століття В. А. Моцарта. В дисертації К. Уортен [52], представлена характеристика жіночих образів в сучасному контексті.

Втім, в українському музикознавстві не запропановано ґрунтовної характеристики Сюзанни з «Весілля Фігаро», яка, на перший погляд, є персонажем другорядним у П. Бомарше, а у Л. да Понте та В. А. Моцарта стає, навпаки, героїнею першого плану, що побуджує звернутися до аналізу її персонажу від літературного першоджерела до сценічної інтерпретації. Логічним завершенням нашого дослідження буде висвітлення опери «Весілля Фігаро» в режисерській та вокально-сценічній версіях, що стане основою для подальшої переконливої інтерпретації образу на сцені.

**Мета дослідження** полягає в виявленні ключових музичних особливостей характеристики образу Сюзанни в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та в її сценічній інтерпретації, що реалізується за допомогою наступних завдань:

- співставити роль Сюзанни у літературному першоджерелі п'єси «Шалений день або одруження Фігаро» та лібрето Л. да Понте;
- узагальнити спостереження щодо образу Сюзанни в музикознавчих джерелах;
- визначити основні композиційні одиниці, що складають партію Сюзанни;

- розкрити специфіку трактовки партії героїні в сольних та ансамблевих номерах;

- розкрити особливості вокально-сценічної інтерпретації партії Сюзанни у версії Д. Дамрау (постановка Дж. Стрелер Ла Скала, 2006 рік).

**Об'єкт дослідження** – оперна творчість В. А. Моцарта, **предмет** – трактовка образу Сюзанни в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та її сценічних версіях.

**Матеріал дослідження** – п'єса П. Бомарше (українською мовою), лібрето та клавір опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (італійською мовою), а також відеозапис постановки з участю співачки Д. Дамрау. Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються наступні **методи дослідження**:

- *історичний метод* – зумовлює розгляд явищ в контексті музичних напрямків і стилів;

- *жанрово-стильовий метод* – дозволяє розглянути обраний твір у відповідності із сталими моделями оперних жанрів (*buffa*) та відповідних амплуа;

- *метод лібретології* – був використаний для аналізу оперного лібрето;

- *метод виконавського аналізу* – спрямований на виявлення технічних, інтонаційних, драматургічних завдань та особливостей трактування представленими виконавицями даного твору.

**Теоретична база** роботи складається з досліджень, присвячених наступним блокам питань:

- *питанням лібретології* – Г. Ганзбург [4], Т. Гулая [10], У. Вайсштайн [77], П. Дж. Сміт [74], А. Гір [59], М. Жьолан-Мейно [66], К. Дальхауз [54], С. Ліхтенштейн [64], Л. Розмарін [72], В. Вольф [78, 79], А. Вуд [80];

- *оперній драматургії* – І. Драч [13], А. Помпеевої [33], М. Черкашиної-Губаренко [41, 42];

- *оперній творчості В. А. Моцарта* (Г. Аберт [47, 48], Б. Єзерская [14], А. Энштейн [55, 56]);
- *теорія і практика мистецтва сольного співу* – (Т. Веркіна [3], Б. Гнидь [5], Н. Говорухіна [6, 7], Н. Гребенюк [8, 9], Л. Деркач [11], О. Єрошенко [15], О. Стахевич [36], Т. Мадішева [25, 26, 27]).

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що в роботі вперше представлений поетапний аналіз образу Сюзанни в літературному першоджерелі (п'єса П. Бомарше), лібрето Л. да Понте в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта із залученням елементів аналізу виконавських версій та режисерського прочитання опери.

**Практичне значення:** матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості В. А. Моцарта, П. Бомарше та Л. да Понте, проблемам режисерського театру, у виконавській практиці оперних співаків, а також у теоретичних курсах з «Історії західноєвропейської музики», «Аналізу музичних творів», «Оперній драматургії» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах сольного співу та сценічної майстерності.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі Вступу, трьох розділів та семи підрозділів, Висновків, списку використаних джерел, Додатку. Загальний обсяг роботи становить 64 сторінки, з них основного тексту – 47 сторінок. Додаток – 5 сторінок. Список використаних джерел включає – 81 позицію.

## РОЗДІЛ 1

### ОБРАЗ СЮЗАННИ В КОМЕДІЇ П. БОМАРШЕ ТА ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ЛІБРЕТО Л. ДА ПОНТЕ: ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

#### 1.1. Сюзанна у п'єсі П. Бомарше.

П'єр Огюстен Клод де Бомарше (1732–1799), видатний французький драматург, комедійні сюжети якого й до сьогодні залишаються популярними. Життєвий та творчий шлях П. Бомарше був доволі простим, і завжди увінчувався успіхами. В ранні роки письменник заробляв на життя, створюючи годинники, які привели його до служби при дворі. Завдяки успішному одруженню П. Бомарше здобув титул дворянина, а музична освіта дозволила йому стати репетитором для дочок самого Людовика XV.

Незважаючи на щільний графік, він практикував і драматургічне мистецтво, захоплювався творами Дідро і його вмінням писати в серйозному жанрі, і в 1769 році ідучи за прикладом свого кумира П. Бомарше видає драму «Свгенія», а в 1770 році «Два друга». Обидві драми були досить цікавими, але не викликали у письменника емоційного задоволення, такого, яке викликали в нього дідровські романи. Через пару років у письменника виникають проблеми із законом, його легкій вдачі позаздрив Лаблаш, підкупивши суддів йому майже вдалося запроторити драматурга у в'язницю.

Щоб урятувати себе від такої долі, П. Бомарше вдався до створення чотирьох памфлетів «Мемуари» (1773–1774), але вже у комедійному жанрі, в яких яскраво розписав усю аморальність суддівських вчинків. Завдяки такій сміливій витівці та доступній і легкій мові автора твори розлетілись по усім куточкам Парижа, і вплинули на подальшу автора, судді вирішили зняти обвинувачення, і письменник зміг врятувати своє ім'я.

Варто звернути увагу, що П. Бомарше захоплювався не простою комедією, він у своїх сюжетах розкривав соціальну несправедливість, висміюючи правління, і підкреслював різні ситуації у саркастично-гумористичних замальовках. В 1775 році в світ виходить перша книга із трилогії про веселого, життєрадісного Фігаро в комедії «Севільський

цирульник»; *«Шалений день, або Весілля Фігаро»*; *«Мати злочинниця, або Другий Тартюф»*. Письменник ставив перед собою задачу створити «<...> повноту театральної ілюзії <...> щоб глядач забув про актора та драматурга, щоб він занурився в те, що відбувається на сцені, так само як і в самому житті» [17, с. 43]. Таким чином, П. Бомарше створює твори, в яких фігурує реалістична складова, такий вибір драматургії, став революційним, і помітно відрізнявся від стилів його сучасників. В даній магістерській роботі ми звернулися до другої п'єси автора, де провідним образом усього твору на наш погляд є жіноча постать.

Сучасники письменника зверталися до його трилогії, одним з перших композиторів, кого зацікавили «веселі» п'єси був Дж. Паїзієлло, він написав оперу *«Весілля Фігаро»*. Дж. Россіні – *«Севільського цирульника»*, а *«Весілля Фігаро»* належать В. А. Моцарту. Усі три опери є незмінними в репертуарі світових оперних театрів.

Комедія П. Бомарше *«Шалений день або Одруження Фігаро»* – це радикальний твір в якому проголошувалась класова рівність. Написання п'єси співпало із початком зародження французької революції, яка поступово привела до стирання кордонів між класами. Драматург притримувався ідеї, яка проголошувала в свої рядках протести проти аристократії. Через відверту мову твори автора були заборонені в більшості країн світу. Головну роль твору у всій трилогії отримав Фігаро, персонаж, який втілював голос суспільства і в якому П. Бомарше бачив і себе (В. А. Моцарт, також бачив в собі фігаровські риси), але героїчний образ підкреслюється через призму його коханої Сюзанни, через яку і починаються усі неприємності Фігаро. Будучи ревнивцем та борцем за справедливість, він кидає виклик самому Графові, а він в свою чергу, грає роль глави родини усього маєтку, але за задумом автора, ним контролюють його піддані.

П'єса *«Весілля Фігаро»* складається із п'яти дій та 92 сцен: I дія–11 сцен; II дія–26 сцен; III дія–20 сцен; IV дія–16 сцен; V дія–19 сцен. В композиції комедії є три лінії: «<...> основна соціально-любовна інтрига (граф-Сюзанна-

Фігаро) <...> дві додаткові любовні, позбавлені безпосередньої соціальної ваги (Керубін-графиня-граф і графиня-граф-Сюзанна) і, “родинні” мотиви “пізнання родацтва” (Фігаро-Марселіна-Бартольо)» [1, с. 24].

Прочитавши твір, одразу розумієш, що Сюзанна – персонаж, який фігурує на протязі усієї сюжетної лінії, попри те, що вона проста, нічим не особлива на перший погляд покоївка, відрізнялася тим, що змогла повернути аферу і обдурити самого графа Альмавіву. Завдяки своєму розуму, таланту до жіночих хитрощів (які на той час були привілеєм лише знатних дам, основам зваблення, мові тайного жесту, акторській грі, вони спеціально навчалися від приставлених до них вчителів «вірного» тону, на відміну від жінок низького роду). Образ Сюзанни доповнюється скромністю, відданістю, старанністю, і вірністю своїм принципам.

П. Бомарше «Шалений день або весілля Фігаро». **Дія I.** Молода дівчина розповідає Фігаро про непристойні бажання графа що до її персони. Приміряючи весільний вінок Сюзанна цікавиться думкою коханого, чи гарно їй, Фігаро зауважує, що йому дуже приємно дивитися на цей символ, який говорить про цноту молодої дівчини, таким чином виникає зручний момент для Сюзанни, щоб розкрити наміри Графа, до того ж вона виголошує протест проти кімнати, яку господар вирішив надати молодим, адже вона знаходилась посередині між кімнатами Графа та Графині. Наївний Фігаро навіть не подумав про приховані мотиви свого хазяїна, і Сюзанна почала пояснювати, що її цнота дуже турбує пана, і той хоче відновити закон про право першої ночі із прислугою. Дівчина це робить дуже делікатно, але дає зрозуміти що це питання її турбує, фрази доволі короткі, але змістовні і ясні, вона не робить з цієї ситуації трагедію, і таким чином вселяє в Фігаро впевненість що вона не підпустить до себе графа, та, має надію на те, що її майбутній чоловік знайде вихід з даної ситуації. В даному діалозі двоє закоханих людей розуміють що їм необхідно знайти таке рішення проблеми, яке б не вплинуло на їх майбутнє, адже тут стоїть питання їх матеріального благополуччя і тому кожен із героїв не дозволяє собі в цій розмові тиску. Сюзанна хоч і налаштована доволі в

бойовому дусі, та все ж дає фору своєму майбутньому чоловікові бути господарем її життя. Так ми розуміємо що героїня поважає та довіряє коханому, але має і свої ідеї, від яких навряд чи відступить, адже знає, що для Фігаро ця ситуація у більшій мірі є азартною грою у викриті графських планів. Так вже повелося, що її наречений відомий своїми постійними витівками із розігруваннями та жартами. По дорозі до кімнати графині Сюзанна зустрічається із Марселіною, яка мріє про її нареченого, та Бартоло, той в свою чергу ненавидить Фігаро, і вступає в зговір із Марселіною, щоб завадити весіллю. Наведемо невеликий приклад із п'єси: «**Сюзанна** (*присідає*). Дякую вам, пані. Від вас завжди почуєш щось кілке» [1, с. 48]; «**Марселіна** (*присідає*). Не варто вдячності, пані. Так і де тут кілкість? Невже справедливість не потребує щоб щедрий сеньйор також отримав тієї радості, яку він доставляє своїм людям?» [там само]. Характер спілкування героїні змінюється, вона відповідає на колючі та образливі звернення, саркастичними зауваженнями, при цьому зберігає субординацію, не забуває й про манери (присідання, поклони, поважний тон), а коли залишилась одна, то дозволила собі вимовити усе що думає насправді про Марселіну. Між ними не відчувається різниці в статусі, Сюзанна почуває себе рівнею поряд із Марселіною, навіть вищою по своїм моральним якостям. З'являється Керубіно (племінник Графині, він закоханий у пані Альмавіва), з ним дівчина розмовляє дружельюбно, але має намір повчати свого юного друга, вона відчуває що має наставляти хлопця, бо через палкість та нестримність свого молодого віку Керубіно закохується у всіх жінок графства і постійно втрапляє у нескромні ситуації. Граф, помітив поведінку пажа, який проводив неблагопристойно час із Фаншетою (сестра Сюзанни), і вирішив відправити юнака до батьків. Керубіно звертається до Сюзанни в надії на порятунок, адже він, так палко закоханий у Графиню, і не уявляє свого існування поза межами графства, дівчина робить йому зауваження, але обіцяє допомогти, посеред їх розмови до кімнати входить Граф, Керубіно ховається, і стає свідком розмови. Альмавіва прийшов домовитися і обговорити деталі майбутньої ночі, Сюзанна веде себе

сміливо та дозволяє собі різкі відповіді, вона стоїть на своєму, чим ще більше зацікавлює пана. Поряд із Графом, дівчина стає хитрішою, вона розуміє що її поведінка ще більше розпалює бажання господаря, та таким чином ситуація більше опиняється в її руках, адже граф втрачає пильність і стає більш уразливим, так його буде легше обвести навколо пальця і отримати своє обіцяне придане, від якого дівчині аж ніяк не хочеться відмовлятися.

В завершенні першої дії приймають участь усі представленні герої, починається зав'язка, Фігаро та Сюзанна, хитрістю змушують Графа привселюдно підтвердити відмову від права «першої графської ночі» із служницями графства.

**Друга дія** починається відвертою бесідою Графині із Сюзанною. Атмосфера їх спілкування далека від формальної та офіційної розмови, навпаки, відчувається, що жінки відносяться одна до одної із теплотою, довірою, навіть стирається грань, яка б підкреслювала статус графині. Сюзанна, по своїй натурі доволі відверта, і тому відає своїй господарці усі подробиці, і як Граф претендує на ніч із нею, і те що Керубіно закоханий у Графиню (між ними присутня взаємна симпатія, обидва мають сильний потяг). Коли ж починається сцена із переодяганням молодого пажа у жіночий туалет, то ситуація змінюється і Графиня демонструє свою породу, навіть інколи пролітають образливі слова в адресу Сюзанни, на які дівчина ні як не реагує, і складається враження що це є звичною манерою спілкування. Якщо Графиня ображає Сюзанну, то Сюзанна дозволяє собі різкості до Керубіно. В 10 сцені, коли Граф заходить в покої дружини, яка та по необережності може бути скомпрометована, покоївка швидко вигадує план, задля її порятунку (П. Бомарше наділяє її в цій сцені дивовижною сміливістю, та лідерськими якостями, які у порівнянні із Графинею здаються набагато сильнішими, бо дівчина насмілилась диктувати своїй пані як себе вести, і наказує їй тримати себе в руках).

В завершенні другої дії, народжується нова інтрига, яку вигадує Графиня для того щоб провчити свого чоловіка. Розповівши свій план помічниці, вона

вимагає від неї тримати усе в таємниці від Фігаро. І Сюзанна з легкістю погоджується, таким чином ми бачимо, що все ж Сюзанна є прислугою, і як би їй з її відвертістю та чесністю перед майбутнім чоловіком не хотілось усе розповісти, вона все ж має виконувати накази, оскільки погоджується із роллю прислуги, адже іншого статусу для себе вона ніколи не розглядала, її подобається бути повіреною своєї господарки, відчувати себе під крилом, і при цьому не відчувати тягара вишуканих манер у вищому світі, так як тоді їй довелося б забути про свою жагу до веселощів і жартів, саркастичної манери спілкування та веселого норову.

**В третій дії** відбувається розмова Сюзанни з Графом, в якій дівчина хитрістю дає зрозуміти панові, що вона все ж погоджується на вечірню зустріч і на після весільне право господаря. Поведінка Сюзанни дуже стратегічна, вона веде себе оскільки того хотів би Граф, виправдовує його очікування. Розмовляє тихим голосом, щоб ніхто не почув, чим вселяє впевненість графа у тому що вона дійсно налаштована бути йому віданням. І така манера спілкування наштовхує читачів на думку, що проста служниця має схильність та певні уміння в маніпуляціях навіть із особами вищого рангу.

Свою істину натуру Сюзанна демонструє Фігаро, коли застає його в обіймах Марселіни, тут дівчина повністю віддається почуттям, і у сцені ревностів влаштовує гучний скандал, який завершується хепіендом, адже стає відомо, що Фігаро вкрадений циганами син Бартоло та Марселіни. Відбувається зміна у спілкуванні цих героїв, якщо в першій дії усі четверо щиро ненавиділи один одного, то тут навпаки усі починають грати в «любов», в цьому моменті, мабуть і є комічність бомаршевських сюжетів. Наприклад: «Сюзанна. *(звертається до Фігаро)*. Свою особисту дурість і твою підлість. <...> Як ти смієш, нахаба, мене стримувати?» [1, с. 124] «Сюзанна. *(в адресу Марселіни)*. Знаходжу, що вона, огидна!» [1, с. 125]. Та після того як дізналась що Марселіна це мати Фігаро кидаються в обійми одна до одної.

**Четверта дія** відкривається діалогом Сюзанни та Фігаро. Закохані обговорюють своє майбутнє весілля, те, як добре усе склалося із приданим, і

що тепер не потрібно йти на побачення із Графом. Фігаро вимагає від дівчини клятви що вона не піде на цю зустріч, і вона щиро обіцяє цього не робити. Незабаром з'являється Графиня, вона просить свою помічницю закінчити розмову із Фігаро. Графиня починає підозрювати дівчину в тому, що заради приданого вона все ж насправді піде на зустріч, і їх план не здійсниться. В цій сцені, щоб довести свою відданість господарці, дівчина стає перед нею на коліна, Графиня приходить до неї і цілує Сюзанну та просить призначити зустріч графові у листі, та на неї піде сама Графиня тільки в одязі Сюзанни. Ця ідея не до вподоби дівчині, та вона має виконувати накази. Сюзанна передає у руки графові на церемонії одруження, а потім під час танців жінки тихенько зникають із поля зору для того, щоб обмінятися сукнями і в саду каштанів Графиня в сукні Сюзанни піде назустріч із графом, таким чином вона спіймає його на зраді і збереже свій шлюб і своє серце від глибокої рани. Фігаро дізнається від сестри своєї нареченої про її зраду, про те, що в листі Сюзанна призначила Графові побачення.

**5 Дія.** В саду каштанів де відбулася зустріч Графа с омріяною служницею, Фігаро нарешті дізнається усю правду і починає свою гру із Сюзанною, яка видає себе за Графиню. Дівчина намагалась наказати свого коханого за те, що він не довіряє їй, а вийшло навпаки, були зачеплені почуття дівчини, оскільки Фігаро, зрозумівши, що в сукню Графині одягнена його кохана, розіграв сцену закоханого у свою господарку слуги. Побачивши, що Сюзанна втрачає віру у свого коханого чоловіка, він їй зізнається, що знає, хто вона. Уся інтрига та гра в саду закінчується своєрідним водевілем, де кожен має свій куплет в якому звучать звернення до глядачів. В рядках Сюзанни йде мова про зраду чоловіків, яка вважається всього лише маленькою пусткою, а от зрада жінки є непростим вчинком. Дівчина чітко розуміє, що правда і влада в руках сильних. Тут ми можемо помітити, що автор рядків дає досить сміливе слово жінці, яка виступає за жіночі права, але на рівні із чоловіками, вона схильна і висміювати чудернацьку схильність слабкої статі до занадто «ніжної породи», це прочитується в рядку: «Сер, жінкам мого становища, не

дозволяється відсувати слабкість. Таких благородних пані, ви можете зустріти тільки в вітальнях» [1. с, 146].

Не дивлячись на те, що Сюзанна має провідну роль в п'єсі, революційну поведінку, яка не відповідала нормам XVIII століття, все ж в п'єсі головною персоною був Фігаро, який постійно в своїх словах та діях висміював державу. Письменник ототожнював себе із Фігаро, він прагнув свободи слова, якою наділив свого героя.

## **1.2. Сюзанна в лібрето Л. да Понте.**

Дослідження образу персонажу оперного твору, повинно залучати в себе розгляд драматургії лібрето. Особливо, якщо необхідно порівняти першоджерело із варіантом лібрето. Оперне мистецтво, це синтетичний жанр, і така складова, як слово – є однією із важливих його характеристичних рис.

В даній роботі ми зробили спробу порівняти два варіанти художнього тексту – п'єси П. Бомарше та лібрето опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро». Щоб визначити принципи побудови, структурні елементи, драматургічний план – нам необхідно звернутися до джерел, в які присвячені питанню лібрето, а саме, звернутися до спеціальної науки – лібретології, її відносять до двох культурних площин, літератури та музики. На думку Г. Ганзбурга [4], в задачі лібретології повинні входити опис текстів лібрето та їх структури і функції. В культурній науковій діяльності ще досі ведуться дискусії стосовно того до якої області належить схилити вивчення лібрето, до літературної чи до музичної.

Спорідненою областю вивчення «лібрето», як одного із компонентів музичного твору можна вважати науку про співвідношення слова і музики. В вітчизняних музичних розвідках цьому питанню присвячено досить багато праць: (Т. Мадішева [25, 27], Н. Говорухіна [6], О. Котляревська [22], Ю. Малишев [28], М. Черкашина [41] та ін.), дослідники вивчають твір з точки зору музичного підпорядкування під текст, або навпаки, показують читачам, що музика може бути окремою складовою від текстового порядку, де мелодична лінія відокремлюється від тексту.

Першим хто звернув свою увагу та почав досліджувати дане питання, був У. Вайсштайн [77], в своєму труді «*The Libretto as Literature*» / «Лібрето як література» (1961 року) він розглянув функціональність лібрето на прикладі видатних лібретистів, які на його думку завжди залишаються непоміченими в межах музики композитора, та виконавців. У. Вайсштайн представив увазі читачів списки прізвищ видатних лібретистів чий творіння є прекрасними взірцями опер-тексту.

Цікава праця написана дослідником Дж. Смітом, він дає наступне визначення: «Лібретист – одночасно драматург, творець слова, вірша, ситуації, сцени і характеру» [74, с. 3]. І ми не можемо не погодитися з його терміном, адже лібретист є «художником», який словом змальовує музичну картину. Та с плином часу, реформаторськими знахідками, віршовані лібрето почали змінюватися на прозу, де римування відійшло на другий план, та коли музика з'єднується із словом, вона збагачує це слово особливою «поезією». В сьогоденній час, лібрето сприймається тільки, як частина музичної композиції. Були часи, коли лібрето могло слугувати окремим прикладом мистецької діяльності, до нашого часу дійшло не багато таких прикладів їх творцями були видатні лібретисти: П. Метастазіо, Р. Кальцабиджи, Е. Скріб, вони писали свої роботи не під музику, музика писалася під них.

В обов'язки лібретиста входить досить багато задач, це і вміння римувати, писати тексти з урахуванням голосу та співу, вміти взаємодіяти з композитором, відчувати рух мелодій, володіти знаннями в області оперної драматургії, будити емоційність. Лібретист мав показати свою точку зору в переробці літературного твору, щоб лібрето мало і свою індивідуальність. Це може бути лише один відмінний елемент, який зачіпатиме окремого героя, головне, привнести своє.

Питанням перевтілення художнього тексту призвело до виникнення терміну «інтермедіальність» – про цей феномен писали В. Вольф [78], Е. Вуд

[80]. В основі цього терміну лежать два аспекти: «інтертекстуальність<sup>1</sup>» і «медіальність», та два варіанти розуміння його функціоналу: 1) певний вид внутрішньо текстових взаємозв'язків у драматургічному тексті, що базується на синтезі різноманітних мистецьких галузей; 2) це побудова повноцінного полімистецького твору; 3) тип певної форми взаємодії культур, які втілюються за рахунок синтезу художніх референцій.

Завдяки праці В. Вольфа, сьогодні ми маємо змогу ознайомитись із класифікацією інтермедійних зв'язків, автор пропонує певний метод, який дозволяє виявити схожість структур між різними елементами однакового тексту. Що дозволить музикознавцям досліджувати оперні твори в повноцінному ключі.

Процес трансформації першоджерела в текст-оперу має відбуватися в певних варіативних типах: розгортання або стиснення героїв твору, зменшення або збільшення часового простору, акцент на одному із планів, алегоризація, гіперболізація, вибір моно-тематики дії.

Як ми бачимо, хоч лібретологія наука і молода, та вона має безліч граней для вивчення. На думку Г. Ганзбурга: «<...> нерозробленість багатьох аспектів лібретології негативно вдається в знаки не тільки на якості дослідження синтетичних жанрів, але і на художній практиці» [4].

Італійський поет, видатний лібретист, Лоренцо да Понте (1749-1834). Труднощі в отриманні гарної освіти, не завадили йому стати спеціалістом художнього слова, професором в області мовної науки, але за це він заплатив ціною своїх молодих років, позбавивши себе людських задовольень, бо мав священний сан, завдяки якому зміг отримати необхідні знання для своєї кар'єри. В свої мемуарах Л. да Понте (які почав писати у 60-ти річному віці) лібретист описав є життя в стилі розпещеного Казанови, це яскраві історії із детальним описом образу життя тогочасного суспільства, де у всій красі він зображував аристократію. «Він висміював тогочасне театральне життя Вени,

---

<sup>1</sup> Представляє собою явище межсеміотичної інтертекстуальності, коли текст одного виду мистецтва, включаючись в художній простір іншого, практично губить свою самостійність і починає нове життя в новому просторі.

Лондона і Нью-Йорка, сучасних лібретистів та багатьох композиторів» [51, с. 39]. Прибувши в Вену у 1781 році, він отримав гарну службу при дворі, потоваришував із П. Метастазіо і А. Сальєрі, отримав особисту прихильність Йосипа II. Таке положення справ дозволило йому отримати пост поета при дворі. В перші роки свого перебування в місті він співпрацював із різними композиторами, написав чи мало лібрето до творів А. Сальєрі, М. і Солера, С. Рігіні, В. Мартіна. У 1786 році лібретист написав 6 лібрето до опер В. А. Моцарта, за активної участі композитора, їх праця над «Весіллям Фігаро» зайняла лише 2 місяці.

Після різних життєвих подій Л. да Понте наприкінці свого шляху став викладати італійську мову, працював неофіційним послом Італії, і став першим професором італійської мови та літератури в Колумбійському університеті «У 2000 році в Вені відкрився Інститут да Понте <...> одним з напрямлення роботи якого є лібретологія – переважно на матеріалі опери XVII—XVIII століть» [24].

Два видатних майстра XVIII століття В. А. Моцарт та Л. да Понте – дали п'єсі П. Бомарше безкінечну популярність. Їх союз був побудований на взаємному відношенні до роботи, яка мала виконуватися бездоганно. Поезія Л. да Понте призводила на оперного майстра чудове враження, тоді коли музика композитора була для лібретиста натхненним джерелом. Перш ніж приступити до створення лібрето, автор вивчив усі необхідні уподобання В. А. Моцарта, він знав, що опера має закінчуватися грандіозним фіналом, і будував текст лібрето таким чином, щоб в фіналі були задіяні усі герої. Його володіння італійською мовою (знання вимови певних слів в різних класових щаблях), та художнє вміння римувати (що втілювалось в сольних номерах), були необхідною складовою для моцартівського задуму, композитор не мав цілі втілювати політичні погляди П. Бомарше, що були проголошені в п'єсі. Його зацікавила інша сторона – «<...> свіжість характеристик та людська сила духу, яку Бомарше вдалося розвинути в ролях, традиційно пов'язаних із старою італійською комедією *dell arte*» [51, с. 59]. Тобто, його зацікавила сюжетна

лінія, в основі якої лежала сенсація (поновлення Графом феодального права на першу ніч), а музичні задуми (пісні та танці, що супроводжують дійство), які були запропоновані автором комедії, стали гарними підказками для створення саме сольних епізодів.

*Л. да Понте – лібрето «Весілля Фігаро».*

Перше що зробив автор, це викреслив усі політичні тексти, чим притупив революційність комедії, «затуманив» її основний задум. Він розвивав сюжет на основі людських взаємовідносин, в яких звісно можна віднайти і скриті політичні підтексти. «Я опустив і скоротив все, що могло би образити його величність. Що стосується музики <...> вона здається мені дивовижно гарною» [так само].

У порівнянні із текстом першоджерела, в лібрето відсутні деякі гострі діалоги Графа із Фігаро. Знаменитий політичний монолог, було замінено на арію про жіночу зраду. А відносини Графині із Керубіно були помітно знівельовані лібретистом (в п'єсі ми помітили, що ці герої обожають один-одного), Графиня повинна була залишитися манерною, і подавати приклад гарної поведінки, він не міг дозволити собі залишити бомаршевський варіант, бо це б призвело до образи верховенства. Л. да Понте зобразив Керубіно як юнака із дитячими поглядами, який не зміг би викликати в Графові справжніх ревних почуттів. Таким чином, через скорочення тексту п'єси, події та діалоги в лібрето стали коротшими.

П'єса включає в себе 5 дій, лібрето – 4. Л. да Понте поєднав 3 і 4 акти в один і розмістив дії в іншому порядку, наприклад оригінальна сцена суду П. Бомарше з 3 дії випущена в лібрето (в п'єсі Фігаро довго розповідає свою позицію, та права, з усіма деталями, починаючи з 3 акту №12 сцени і до №15, та знуцання над суддею Гоезманом, який доставив Фігаро багато клопоту). В комедії за задумом автора ця сцена розширена для показу корупції французької системи суду. Тому в тексті лібрето це опускається і за кулісами Курціо, повідомляє рішення судді, про обов'язки Фігаро (дія 1, сцена №5), після слідує сцена хору «Весільне свято», та ансамблева сцена (Фігаро,

Сюзанна, Граф, Керубіно, Базіліо). Для драматичного напруження цього моменту лібретистом було збільшено текст для ансамблевого співу (за рахунок повторів слів «Твоя мати», «Моя мати», «Твій батько» і т.д.).

Порядок перших двох дій в більшій мірі співпадає із п'єсою. В дії №2 в лібрето Графиня залишається одна в своїй кімнаті, співає каватину, а в п'єсі графиня з'являється вже в кінці першої дії.

В лібрето відсутній персонаж *Педриль*, в дії №3 відбувається розмова Графа з єгерем Педрилем, обов'язки якого Л. да Понте доручив виконувати Базіліо.

Під кінець 4 дії п'єси ми бачили Марселіну, і її довгу «феміністичну» промову, яку Л. да Понте вирішив применшити, але зберігає деякий текстовий матеріал, використавши його для її сольної арії в 4 дії опери.

Образ Сюзанни, її важливість для усього сюжету підтримується її присутністю на протязі усього дійства, за винятком невеликих епізодів, коли вона залишала сцену, але не надовго. В речитативах із чоловічою статтю, лібретист демонструє її твердість, стійкість та жіночу хитрість. Вона завжди правдива в своїх емоціях. Л. да Понте доручив їй 2 арії (дія №2, та №4), 9 ансамблевих (4 номери в 1 дії, 2 в другій, 2 номери в 3 дії) і у наскрізній манері постійні речитативи між номерами, в яких вона приймає активну участь. Феміністичність її образу підкреслюється нерівноправністю сцен Фігаро з її сценами, де перевага на боці жінки. Сюзанна повністю контролює ситуацію, без її відома нічого не відбудеться, тоді коли Фігаро, часто залишався осторонь.

Опираючись на відомості про лібретологію можна виділити основні типи якими користувався Л. да Понте

### **Висновки до Розділу 1.**

Отже, проаналізувавши відповідні джерела, ми можемо трактувати образ Сюзанни, як героїні, яка володіє здоровим глуздом, гарним почуттям гумору, має легку вдачу, вона не зважає на страхи бути несправедливо обмовленою, робить вчинки, що допомагають викрити несправедливість.

Чисті наміри та чесність перед дорогими людьми роблять її образ майже ідеальним. Саме вона представлена у п'єсі ні чим іншим, як «мораллю».

В образі Сюзанни прочитується смиренність та задоволеність своїм становищем, вона прислуга, і більшого не треба, окрім заслуженої платні та достойного відношення зі сторони господарів. Та при цьому, вона вільно себе почуває в знатному середовищі і її статус не привід бути меншовартісною (людина є людиною не залежно від свого класового рівня).

Її взаємодії з кожним персонажем завжди супроводжуються жартами, певними підколюваннями, вона усе робить швидко та легко, має чіткий план дій. Лише із Фігаро та Графинею вона стає спокійнішою, їй не доводиться захищати себе, в моменти їх спілкування ми помічаємо і її жіночу тендітність, а в дуеті із Розіною, вони взагалі діють як одне ціле.

Ознайомлення із п'єсою та лібрето дозволило нам розглянути персонажів і з іншої сторони, які діють в своїх інтересах використовуючи ситуації на користь собі, головною зброєю яких є наклепи, низькі вчинки (обман довіри, зрада дружби та кохання, жага до грошей, і хтивість), навіть Сюзанна, мила дівчина, не цурається хитрих ігор, маніпуляцій, образливих жартів, отримує задоволення від інтриг. Саме в таких характеристиках, автори втілили свій задум «реалістичного героя». І комедія, вже перестає бути реальною комедією, вона така лише у назві, а у змісті та драматургічному наповненні її можна назвати сатиричною трагікомедією.

Л. да Понте трактує Сюзанну як сильну духом жінку, і підкреслює її феміністичні нахили, доручаючи більшу частину текстового матеріалу.

Опера «Весілля Фігаро» на лібрето Л. да Понте демонструє новий вид буфонної опери – це вже інакша форма комедії *per musica*, це вистава з музикою, в якій все апелює до театральності. Усіма звична *opera-buffa* того часу, стала у їх втіленні жанром, в якому по-новому демонструється багатство і різноманітність людського досвіду в синтезі комічного та серйозного жанрів з додаванням гостро-соціальних тем. «Це злиття комедії і серйозності в опері напряму пов'язане з ідеєю італійського драматурга К. Гольдоні про новий тип

драми XVIII століття, яку він назвав жартівливою драмою, що тісно пов'язана з французькою драмою Мольєра і Бомарше» [51, с. 61].

Звертаючись до кожного акту сцени П. Бомарше, ми проаналізували усі категорійні відмінності від звичної для нас ролі субретки<sup>2</sup> до революційної феміністичної героїні. В комедії автор пропонує читачам різноманітних героїв, які мають свою окрему життєву історію, і майже кожен із них міг би стати героєм в своїй особистій, окремій від «*Весілля Фігаро*» п'єси. Відчутний поділ жіночої лінії персонажів від та чоловічої, в них простежується відмінність у поглядах на життя, і на стосунки між чоловіком та жінкою. Також є рисовий поділ героїв п'єси: «жартівники» – Фігаро, Сюзанна, Антоніо, Керубіно – (упродовж всієї п'єси, окрім деяких сцен, мають звичку жартувати, постійно вигадують історії, якими чи то розважають, або намагаються заплутати своїх господарів; «інтелігенти» – Граф та Графиня, Марселіна, Бартоло, Базиль – (також мають риси комедійного амплуа, вони, авантюристи, які прикривається своїми титулом).

Тепер постає питання чи збереглась ідея драматурга в лібрето Л. да Понте? Лібретист, та перекладач, італієць за походженням Лоренцо да Понте за свою кар'єру написав 28 лібрето, співпрацював із багатьма видатними композиторами, як пише М. Шапіро «До появи у кінці XIX століття блискучих інсценувань шекспірівських п'єс «*Отелло*», «*Віндзорські пустунки*», написаних для Верді композитором-лібретистом Арріго Бойто, музичні комедії да Понте були вершиною музичного театру» [с. 89]. Л. да Понте та В. А. Моцарт сумісною працею втілили в життя непростий задум, їх цілком було створення нового виду драматургії, не типовою для сучасності оперу-*buffa*, композитор прагнув до реалістичності, тому їх увагу привернула п'єса П. Бомарше, яка була революційним проривом того часу.

Порівнюючи Сюзанну П. Бомарше, та Л. да Понте ми звернулися до наступних джерел: клавір опери В. А. Моцарта 1981 року випуску, в основу

---

<sup>2</sup> Субретка – акторське амплуа, традиційний комедійний персонаж, бойова, має гострий розум, весела, винахідлива служниця, яка допомагає своїм господарям в їх любовних інтригах [51].

якого було покладено клавір 1939 року, що був випущений видавництвом Петерс, а п'єсу ми обрали в перекладі із французького Н. М. Любимовим 1982 року.

Перша відмінність була знайдена у складі групи дійових осіб. Автор лібрето, в його варіанті відсутні наступні герої п'єси: Дон Гюзман Брідуазон – заступник судді; Дубль-Мен – його писар, та секретар; Гріп-Солей – молодий пастух; Молода пастушка; Педріль – доїжджачий графа.

Взагалі, під час роботи над лібрето було скорочено багато сцен комедії, випущені соціальні монологи Фігаро: «Прикидатися, що не знаєш того, що відомо всім і що тобі відомо те чого ніхто не знає...» [51 с .50]. Таким чином Л. да Понте забезпечив опері вихід на сцени театрів. Основною задачею лібретиста, було знайти спосіб представити текст таким чином, щоб його суть не зачіпала політичних інтересів, тому багато «різких» висловлювань, які могли образити владу, адресу влади, були перероблені чи взагалі викреслені. Як зазначала Б. Єзерська: «Лоренцо да Понте був професіоналом, він перейнявся задумом Моцарта, подолавши власні амбіції, неухильно дотримувався його вимоги вирізавши з тексту всю політичну сатиру, змінив гострий фінал, закінчивши розкаянням графа і примиренням подружжя, додавши в сюжет елемент моралі» [14, с. 44].

Лібрето написано таким чином, що бомаршевська комедія перетворилась не на «голос суспільства проти знаті», а підкреслює взаємовідносини героїв, «оголює» їхні бажання таким чином, щоб зробити об'єктом насміху. На думку А. Енштейна, для да Понте лібрето до «*Весілля Фігаро*» виявилось його фундаментальнішою працею, яку автор назвав «трансфігурація оригіналу» [55, с. 27].

Аналізуючи текст лібрето, ми звертали увагу і на принцип римування, і на драматургічну змістовність. Не дивлячись на те, що автору довелося відмовитись від деяких важливих для спільного змісту рядків, він все одно зміг зберегти цілісність, яка до того ж має безперервну циклічність, майже наскрізний принцип. Театральне мислення Л. да Понте дозволило йому

побудувати протиставленні «майданчики», де комічні персонажі (Фігаро, Керубіно, Базіліо, Антоніо) являються другою стороною серйозних героїв (Графа та Графині, Марселіни, Бартольо) – як «різні сторони однієї монети».

## РОЗДІЛ 2

### МУЗИЧНИЙ ПОРТРЕТ СЮЗАННИ В ОПЕРІ «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО»

#### В. А. МОЦАРТА

##### 2.1. Образ Сюзанни В. А. Моцарта в сучасному музикознавстві

На сьогоднішній день в музикознавстві на просторах України, аналізу образу Сюзанни, як окремого персонажу ще не було представлено, декілька рядків оглядового характеру ми знайдемо в підручнику О. Коменди [21], науковиця зробила гармонічний аналіз партії, охарактеризувала риси мелодичних тем, загальні тенденції побудови драматургії сцен, функції ансамблів, віднайшла новаторські знахідки композитора (вона говорить про двоплановість дії в першому дуеті опери, внутрішні контрасти епізодів, імітація звуків природи). В висновку підкреслено що: «характери головних дійових осіб розкриваються впродовж всієї опери поступово все повніше і ширше. Розв'язка відбувається не в якій небудь одній із сцен, а “сходинчасто” – в III і IV актах, завдяки чому напруга не слабшає аж до самого кінця твору. Два крупні фінали опери, в II і IV актах, співвідносяться як ансамбль-кульмінація і ансамбль-розв'язка» [21, с. 38]. Схожі відомості можна знайти в підручниках з історії західноєвропейської музики. Хореографічні елементи вистави «Весілля Фігаро» на прикладі танців Фігаро і Сюзанни описані в статті Є. Коваленко [20].

В західноєвропейських джерелах, героїня набула значно більшого висвітлення, але також не як окремо взята проблема, а в загальних рисах обраної ними теми. Наприклад з праці К. Вортен [52], підкреслює класову структури опери, розглядає взаємодію героїв, і підводить до того що, рівноправ'я в опері таки є головним елементом сюжетної лінії. В статті С. Кастелвеккі [75], дослідив деякі специфічні способи, якими «Весілля Фігаро» взаємодіє з аспектами сентиментальної культури XVIII століття говорячи про те, що ця опера демонструє антисентиментальні компоненти, з пародією на естетику даного часу. В приклад він приводить різні сцени, Сюзанна присутня в одній із таких в номері суду, коли всі дізнаються правду.

Автор пише що: «<...> висота голосу Сюзанни може бути пов'язана скоріше за все с тим, що їй не погрожує втрата Фігаро» [75, с. 9]. Виходячи з його думок, ми можемо зауважити, що в характері Сюзанни таки дійсно простежується схильність до саркастичного гумору.

Завдяки дисертації Б. Оттерманн [51], яка присвятила свою роботу порівнянню п'єси П. Бомарше із текстом лібрето, наша характеристика Сюзанни суцільно доповнилася її знахідками. Музикознавиця зробила повний аналіз обох творів, і звернулася до музичної мови композитора, проаналізувала декілька сольних та ансамблевих епізодів і розробила оглядово-показову таблицю (див. Додаток №1) співвідношення сцен п'єси із лібрето. Окремо були узагальнено проаналізовані жіночі образи, і прокоментовано, що Сюзанна, є героїнею першого плану, з яскравими феміністичними поглядами.

Сексуальну політику «Весілля Фігаро» ми знайшли в праці Е. Путті, дисертація представляє гендерні парадигми опери, які зосереджені на образі Керубіно. Сюзанна ж є допоміжною ланкою розкриття даного питання.

Озираючись на представленні джерела, можна сказати, що Сюзанна як об'єкт для самостійного вивчення на сьогоднішній день не заявлена в музикознавчих розвідках. Та попри це, праці містять важливе для нашої магістерської роботи доповнення.

## **2.2. Трактовка персонажа в сольних сценах**

*Арія «На коліно опустіться ви» (№12). (G-dur, Allegretto, 2/2).*

Перший сольний номер Сюзанни ми зустрінемо в другій дії. Дівчина одягає Керубіно в жіночий одяг, вона повністю захопилась ситуацією, коментує кожен крок, дає накази, та грається із юнаком, як із лялькою. Музика жвава, побудована короткими фразами (оскільки кожна фраза, є коментарем-задачею для Керубіно), з типовими інтонаціями присідання для XVIII століття.

До голосу передує маленький двотактовий з затакту вступ. Партія починається у синкопному ритмі, і має діалогічний принцип. В акомпанементі – акорди чергуються із мелодичними оспівуваннями, з 24 такту в супроводі постійно звучать шістнадцяті, які побудовані на малих обертах та швидких

фіоритурах в скрипковій партії. Вокальна лінія будується в інтервальному діапазоні квінти, інколи і більше, чергується із стрибками та гамоподібними рухами. Мелодія складається із коротких тривалостей (восьмі, восьмі з крапкою, та 16-ті). Звідси виникає відчуття співу по складам, яким важко маніпулювати в швидкому темпі та в високій теситурі, таку арію слід виконувати в рухливій манері, легким звуком, з близьким та швидким словом. Така стилістика виконання забарвить арію і надасть їй «іскристого» характеру.

Часті паузи покликані для того, щоб співачки мали змогу підсміюватись, адже Керубіно, якого одягають в жіноче, має смішний вигляд, сміх має підтримати усю комедійність ситуації. Композитор додає інтимного тону тт. 87-84 на словах: «<...> як оченята бігають, як він склав рученята...» (мелодія – на повторі ноти (r2), а потім змінюється, стає хвилеподібною, фраза доволі довга, виписана 16-тими) – наче імітує збудження.

Арія закінчується в одному із моцартівських способів: три каденції, що ведуть до фіналу в тональній послідовності *G-D-B-B-G-D*, вона двічі повторюється, і в другий раз повертається назад в *G-dur*. Потім композитор повторює фразу «<...> за що кохати <...>». Подвійне повторення каденції, де в першій виписаний стрибок вгору, а остання завершується на октаву вниз – дуже часте явище композиційної мови композитора.

### ***Речитатив і арія Сюзанни – «Прийди, мій милий друг»(№28)***

В 4 дії сцена розпочинається речитативом Сюзанни, Марчелліни та Графині; вони готуються виконати свій підступний план. Сюзанна співає свій речитатив та арію з IV дії знаходячись у саду, біля каштанів під нічним небом. Вона сповнена любовних, теплих почуттів адже дівчина чекає Фігаро. Разом з цим, переодягнена у сукню графині та видаючи себе за неї закликає графа на побачення.

Оркестровий вступ до речитативу починається з поетичної і зворушливої теми у струнно-смічкових інструментів: двох перших скрипок, альту, віолончелі та контрабасу. завдяки трелям, мелізмам, висхідному ходу по терціям у пунктирному ритмі та загальній прозорій фактурі створюється

мрійлива атмосфера. Темп *Allegro vivace assai*, тональність *C-dur* та розмір 4/4 надають музиці піднесений та збуджений характер. Голос продовжує заданий характер музики. Короткі вокальні репліки виразні та схвильовані, написані у стилі *accompagnato*. Слід зазначити, що весь речитатив оркестр та вокальна партія перекликаються один з одним. Цей зв'язок виявляє діалогічні та імітаційні особливості. На слові «*uscite*» (т. 13) відбувається відхилення у «*amoll*», далі «*O, Come par*» VII понижена ступить вже у мажорі і закінчується речитатив у *F-dur*.

Фрази речитативу Сюзанни – гнучкі і пластичні, включають в себе широке коло висхідних та низхідних інтонацій, які передають її переживання, вона чекає моменту коли опиниться в обіймах свого коханого, жене усі свої вагання геть зі свого серця та сподівається приховати таємні наміри в темряві ночі. Речитативні репліки виконуються майже акапельно, а іноді на фоні затриманих акордів, що потребує гарного гармонічного слуху і чіткої інтонації від співака. Це вказує на те, що композитор майже повністю перекладає відповідальність на виконавця, який має відчувати свободу і керуватися емоційним станом відштовхуючись від тексту. Моцарт встановлює текст по складах призначаючи четвертні ноти ударним, а восьмі ненаголошеним складам.

Арія має складну двочастинну форму з розширеною каденцією. Розпочинається перша частина (А) з оркестрового вступу у новій тональності *F-dur*, який за допомогою динаміки *piano* та темпу *Andante*, з перших акордів задає мрійливий настрій. Також змінюється розмір на 6/8, що надає легкості й танцювальності арії. Оркестровий вступ доповнюється дерев'яними духовими інструментами: флейта, гобой та фагот які плавно на *staccato* підіймаються вгору. Вокальна партія повна квартових інтервалів вгору, що вимагає від виконавці прийому *partamento*. В такті 42 дерев'яні духові інструменти легко та вправно грають пасажі на *staccato* задаючи тим самим зміну настрою. Вокальна мелодія плавно підіймається вгору по інтервальним тризвукам, тут вона співає про шелест листя, почуття насолоди свіжим повітрям та закликає

свого коханого до себе «поки ще небо не покритося нічної тінню». Відбувається відхилення в (тт. 27-32) у тонічний тризвук *G-dur* та прийом оспівування, відчувається інтонаційне загострення. У тактах 33-36 відхилення звону у *C dur* яке призводить нас до другої частини арії. Друга частина (B) розпочинається на словах *qui mormorail ruscel* (т. 37).

Музична каденція об'єднує безліч параметрів: вишукану гармонію, мелодичну структуру і ритм, схематичну узгодженість, технічні особливості і текст (оскільки в даному стилі можна очікувати, що каденція повинна відповідати повній синтаксичній і поетичній основі). Поступово звукова палітра набуває благородного, вишуканого характеру викладу вокальної партії, який є незвичним. Фрази розподілені по три такти, це сприяє ліричності, м'якості, заокругленості висловлювання.

У коді зі слів «*Vieni ben mio*» (т. 47) знаходиться кульмінація арії на гамообразному пасажі з досягненням легкого звуку «a<sup>2</sup>» на розпіві слова *incoronar*. В цей час дерев'яні духові грають на *staccato* вгору шістнадцятими. Також на витриманній «a<sup>2</sup>» у солістки, гобой разом з фаготом виконують нисхідні пасажі шістнадцятими. Тут же у вокальній партії вводиться прийом «відлуння» – зупинившись на фермато, голос як-би прислухається до навколишньої природи. Широкий діапазон мелодії від «a» малої октави до «a<sup>2</sup>» і поява мотивів з широкою інтервалікою (сексти, септіми, нони) втілюють повноту емоційного висловлювання теплих почуттів. Завершується арія легкими пасажами у оркестрі знову ж таки у вигляді шістнадцятих, вони ніби демонструють як героїня тихенько скривається за деревами. Оркестр імітує гру на арфі, за допомогою висхідних пажів вгору, *staccato*, повертає нас до грайливого характеру Сюзанни, яка своїм співом закликає коханого прийти до неї через скриті рослини. Композитор в даній арії, в цілому, використовує аккордову фактуру, музичний мотив відрізняється гнучкістю. Відчувається зміна інтонацій, характеру, спокійна кульмінація, емоції чутно у кожній ноті – це відсилає нас до жанру любовної серенади. Робить арію особливо успішною, як у вигляді музичного номера, так і у вигляді драматичного прийому - це

відчуття, що сама Сюзанна схвилювана співом серенади. Загальноприйнята інтерпретація полягає в тому, що Сюзанна прикидається, що співає Альмавіва, думаючи про Фігаро: вона відчуває щирі почуття до свого чоловіка, щоб надати правдоподібність її прояву невірності.

Не дивлячись на те, що В. А. Моцарт за походженням австрієць, для «Весілля Фігаро» він обрав італійську мову тому що Віденський двір був у захваті від італійської опери і успіх в цьому жанрі надавав молодому композиторові королівське благовоління, яке він завжди шукав. Ця арія не схожа на звичайний спів Сюзанни, вона натхненна тим як графиня поводить себе в своїх аріях: удавана благородність, але справжні почуття. З вислову С. Левара: «<...> ця арія звучить як проста канцонетта, але передає найглибші почуття закоханої жінки, є ліричною та сентиментальною, нехарактерною для серенади жінки; все ж основний стиль – це легка танцювальна канцонета<...>» [63, с. 4].

### **2.3. Образ Сюзанни у взаємодії з іншими персонажами: ансамблеві сцени.**

*№2. Дует (Сюзанни+Фігаро) – «Як тільки графиня».* Дуету передують інтродукція де герої спілкуються в речитативі. Кожен займається своєю справою, і співають про своє. Вони ніби ігнорують один-одного. Мелодична тема Сюзанни прописана в партії гобою, ніжні поступальні рухи, плавність звукової лінії, характеризують її замріяність про весілля.

Сюзанна повідомляє коханому про наміри Графа. В речитативах відчувається її хвилювання, також у зверненнях до Фігаро, прослуховуються ніжні інтонації із краплею кокетства, в фразях де вона обурена, композитор виписує секундові інтервали. Першим вступає Фігаро після чотиритактового вступу в *B-dur*, у розмірі 2/4, в характері *Allegretto*. Сильні акценти на першу долю в партії скрипок, символізують агресію Фігаро, тема його мелодії дублюється в оркестрі. Він розказує коханій свої міркування. Вислухавши його, характер та тональність музики змінюється, вона вступає в нюансі *p*, в (т.46) на домінанті, і приходить в *a-dur* через VII знижену ступінь.

Відбувається ритмічна енергійність, з тремоло струнних, після чого тема Фігаро будується на темі Сюзанни.

Хоч вона і не втрачає веселого настрою, та відноситься із іронією до ситуації, яка їй доволі неприємна. Вона дразнить коханого, і імітує його спів в тт. 53-56 в партії сопрано виписаний низхідний октавний інтервал  $f2-f1$ , спочатку на *p*, а нижню на форте «дінь-дінь, дон-дон». Її фрази побудовані на динамічному контрасті, вона намагається подолати в собі відчуття злості та сорому. Посеред їх дуету, дівчина переходить на речитатив, оркестр бере фермату, і Сюзанна різко зупиняє спів Фігаро, і приводить ревнивця до тями, мелодія її партії у цьому фрагменті рішуча і наступальна. Протягом останніх 25 тактів закоханні співають разом в «гармонії згоди».

Після їх дуету вони знову переходять в речитатив, їх активна розмова будується по різному, почерговий вступ героїв із різною довжиною фраз і ритмі, відмінність в мелодичній будові і різній гармонії. Сюзанна починає спів з двох довгих питань, а Фігаро відповідає. Потім в обох партіях фрази стають короткими. Питання закінчуються висхідними інтервалами, а відповіді – низхідними. Коли Сюзанна підкорює Фігаро, на підтримку їй гра в оркестрі стає яскравою та гучною.

**№5 Дуєт (Сюзанни та Марселіни) – «Дозвольте уклін вам»** – (*A-dur*, *4/4*, *Allegro*) починається три тактовим вступом елегантною мелодією на фоні енергійних триолей в басу. Легкий струнний акомпанемент в гамофонній фактурі у високій теситурі – змальовує вдавану граційність жінок. Перша фраза доручена Марселліні, після якої на ту саму мелодію йде відповідь Сюзанни. Перша частина дуету – це діалог у почергових фразах, який нагадує антифонний принцип. Потім, вони починають співати паралельно тт.14-20, однакові фрази, за першим разом починає Марселліна, а в т.17 Сюзанна, в завершені епізоду звучить вишукана каденція, т. 21. Другий розділ починається в *E-dur*, і повторює початкову тему номеру т. 3. В *A-dur* повертає матеріал 25 такту. В третій частині тт.38 відбувається обернення до субдомінанти і швидке повернення в домінанту, і в т. 46, знову *A-dur*. Дві

жінки відчувають між собою конкуренцію, їх манера спілкування хоч і вишукана, та інтонації мають в собі «нотки» неповаги одна до одної. В оркестрі прослуховуються єхидні секундові інтонації, наполегливість та нековирність жінки з непростим, та агресивним характером – Марселіни. Бравурність оркестрових епізодів змінюється на піцикато струнних, таким чином композитор підкреслює гостроту їх взаємовідносин.

**№7 Терцет (Сюзанна, Граф, Базіліо) – «Що я чую» – (B-dur, 4/4, Allegro assai).** В цьому драматичному номері композитор вирішує ущільнити фактуру оркестру, звучить майже весь оркестр. Терцет побудований в сонатній формі (тт.1-69 – Експозиція; тт. 70-146 – Розвиток; тт. 147-221 – Завершення).

До номеру передують речитативи Графа та Сюзанни. Вона схвильована, і її мелодія будується на *м3*, які необхідно виконати в характері шепоту. З появою Графа, її хвилювання змінюється на роздратованість, в т.17 мелодія виписана на повторі ноти *f1*, і для драматичного ефекту слід виконати її майже говором, не втративши при цьому тембрового наповнення. З появою Базіліо мелодія партії Сюзанни будується на висхідних інтонаціях, вона постійно кидає апаратні фрази-вигуки. Та коли Базіліо починає вибовкувати зайве, то відбувається гра на випередження, дівчина намагається зупинити його потік розказів. В терцеті усі плітки відкрились Графові. Сцена набуває драматичного наповнення. З появою Графа в оркестрі лунають тремоло смичкових, на фоні послідовностей домінантові-тонічних гармоній в *b-dur*. Його вокал супроводжують групування шістнадцятих із чвертю під лігою в тихій динаміці, імітують швидкі перебіжки навшпиньки, або підкрадання. Коли він доходить до піку гніву в оркестрі відбувається ритмічне нагнітання,

В моменти паніки та відчуття страху партія Сюзанни виписана в терцію разом із (тт. 31-32) Базіліо. В сольних моментах вокал сопрано виписаний на *р*, фрази побудовані на інтервалах *м7*, *м2*, *мб*, *м3* – щемлячі інтонації, а біль від образу передається за рахунок а-бемоль другої октави на слові «Ах...». Тривога і побоювання дівчини прослуховуються в гармоніях мінору, в коротких фразах які вона повторює, частими короткими мелізмами, з за

тактовими нотами, довгими форшлагами на фоні низької теситури в оркестрі, яка рухається чвертями. Швидкість з якою вона проспівує свої фрази, контрастує із повільним ритмом – що символізує її страх в якому вона залякла.

Прийшовши до тями, вона в дуеті із оркестром, який дублює її партію, дає відсіч своїм співбесідникам. В цьому терцеті, Сюзанна люто захищає Керубіно (тт. 93-100), мелодія повторюється на фа другої октави, і нагадує наслідування «курячого кудахкання». В. А. Моцарт наче натякає на те, що Сюзанна занадто піклується про достатньо дорослого юнака.

Драматургічний настрій номеру досягається короткими, грубими мелодичними лініями, із чіткою пульсацією, в струнній партії постійні октавні нагнітання. Характер акомпанементу – гомофонний та має хроматичні звороти. Фінальний такти від 147 т. і до кінця включають в себе усі три партії, на фоні басових домінант (які потребують розв'язки так само як і ця ситуація) Базілію та Граф в різних тактах повертаються до своїх початкових тем. Партії Сюзанни на їх фоні майже не чути. Можливо так композитор вирішив підкреслити чоловічу статність, де жіночий голос не має права бути почутим. З 201 т. в оркестрі звучать октавні пасажи в партії смичкових, витримані акорди духових, і одночасний спів усіх голосів – кульмінація терцету.

## **II дія.**

### ***№13 Терцет (Сюзанна, Графиня, Граф) – «Сюзанна, виходьте».***

Сюзанна співає за ширмою, мелодія голосу виписана в другій октаві в дуеті із Графинею, на фоні арпеджіо в струнній групі, з тт. 28-56 – стрімка фуга, яка завершується двотактовим вокалізом (колоратурою) в партії Сюзанни. З тт. 60-64 їх партії звучать одночасно нота в ноту, і завершується тією самою колоратурою Сюзанни тт. 57-58, після партії продовжують спільний рух аж до кінця номеру. В даному терцеті, увага зосереджена на конфлікті між Графом та Графинею. Тут важливий образ Сюзанни не як явного персонажу, а як фантому, який нависає над усією оперою. Оркестрова партія написана в гучній динаміці, насичена дрібними прикрасами, злетними

пасажами, фанфарами, картина досить сумбурна, і передає шалене хвилювання жінок, і лютий норів Графа. Усі високі ноти що доручені Сюзанні мають позначку *p*, адже вона осторонь спостерігає за подією.

**№14 Дует (Сюзанни та Керубіно) – «Скоріше відчиніть».** Цей дует можна вважати одним із самих швидких номерів в усій опері. Моторні тремоло скрипок, на фоні стаккатних штрихів, вокальна партія легка та поверхова, в такому темпі встигають прослуховуватися лише приголосні. Висока теситура оркестрової партії нагнітає гостру ситуацію, і готує слухачів до страшної розв'язки, стрибку Керубіно з вікна будівлі. Тремтіння струнних – передає хвилювання героїв та імітує їх швидке серцебиття. Тут образ Сюзанни диктується поведінкою пажа, вона відображає його стан, героїня має риси співчутливості та чуйності. Собою вона стає вже після завершення дуету, коли побачила що юнак вцілів, ї їй необхідно повертатися до своїх панів.

### **III дія.**

#### **№16 Дует (Сюзанна, Граф) – «Скажи, навіщо ж довго так».**

Сюзанна грає з Графом, а він перед нею показує свою статність, кантиленна та широка мелодія його партії огортає звуком наче обіймами. Дівчина кидає йому репліки, які за мелодичною стилістикою нагадують початок молитви, наприклад «*Ave Maria*», вона грає непорочну діву в цьому номері, яка готова заради коханого піти на мерзенний вчинок. В т. 34, поки Граф знаходиться в ейфорії від щастя, Сюзанна співає апартну фразу «Я брешу і прикидаюсь», наче її гризе сумління, що вона обманює свого пана. Оркестрова фактура на відміну від попередніх номерів стала легшою, прозорістю, тиха динаміка, помірний темп занурюють в атмосферу інтимного очікування Графа. З цього моменту композитор вирішує потихенько зменшувати темпову напругу для того, щоб у фіналі опера зазвучала так само яскраво, експресивно та живо як і на початку.

#### **№20 Дует (Сюзанни та Графині) – «Чекаю, лише тільки вітерець».**

Тихий, жіночний та витончений номер (Сюзанна та Графиня уподібнюються одна до одної).

Мелодичний рух фраз героїнь майже однаковий. Графиня починає спів з довгих тривалостей, заводячи та розвиваючи фразу, яка наче повисає у повітрі, а Сюзанна, підхоплює її і завершує, осаджуючи інтонацію вниз, потім вони міняються. Акомпанемент поверховий, висока партія кларнету на фоні важких поодиноких нот тромбону, які наче імітують кроки, або процедуру запечатування листа. В музиці не має особливих характеристичних рис героїнь, навпаки, цей номер, вже відсилає слухачів в темний сад, на побачення із Графом, тут не має зайвого, дует дуже зосереджений, злагоджений, він позбавлений метушні, вся увага акцентується композитором на голоси жінок.

### **Висновки до Розділу 2**

Музичний портрет Сюзанни в різних ситуація зображує її багату емоційність. В. А. Моцарт доручає партії Сюзанни мелодії з ліричними розпівами, здебільшого вони мають м'який характер, широкі кантиленні фрази, колоратурні оспівування, демонструють жіночну, романтичну сторону героїні. В речитативах вона висловлюється просто, тут її спів має максимально наближуватися до розмовного стилю, без манерності. В чоловічих ансамблях Сюзанна користується хитрістю, оркестр її підтримує грою тремоло, різкими акцентами, нерівною ритмікою, секундовими інтонаціями, манерними рекомендаціями (шепотінням, криком, із сміхом). В речитативах із своїм нареченим, та в дуеті, лише злегка є риси драматизму, між ними нема конкуренції, в діалогах рівний поділ тактів для кожного з них, а в дуеті зберігається ритмічний унісон. Сюзанна довіряє коханому свою долю. Музичну дуель ми почули в дуеті дівчини із Марцеліною, в якій перемагає Сюзанна, тож окрім романтичного хисту, вона ще й має гострий розум.

Початок опери – динамічна увертюра в тональності *D-dur*, в темпі *Prestissimo*, – її теми ми будемо чути упродовж усієї вистави. Чотири дії цього шедедру підтримують ідею назви п'єси «Один день...», композитор використовує майже наскрізний тип драматургії, усі арії, ансамблі речитативи, хори, інструментальні вставки, звучать в єдиному характері, В. А. Моцарт тримається однакового темпоритму, навіть тоді коли є ліричні, спокійні за

характером номери, зберігає початкову пульсацію. Таким чином, ми дійсно проживаємо разом із героями один «шалений» день.

Молода служниця із грайливим та дещо зухвалим характером, постійно генерує ідеї, будує плани, вона енергійна та запальна. В. А. Моцарт реалізує її психотип притримуючись усіх вказаних характеристик П. Бомарше. Музичний матеріал, який супроводжує партію Сюзанни має швидкий темп (окрім останньої арії, та дуету з Графинею), різні тональності, гнучку динамічну шкалу (від шепотіння до розлюченого тону, від романтичних інтонацій до саркастично-колючих зауважень). Загальна партія героїні має різні градації, від середнього діапазону до високих колоратур в другій октаві, чергування речитативних вставок із довгими кантиленними фразами.

## РОЗДІЛ 3

### ОБРАЗ СЮЗАННИ НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ

#### 3.1. Опера «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта в ореолі сучасного режисерського театру

Опера «Весілля Фігаро» міцно вкоренилась в репертуарі багатьох театрів світу. Різноманітність постановок вражає своїми цікавими знахідками, хтось залишається вірним традиціям і трактує виставу в класичному напрямленні, а деякі режисери знаходять свої, оновлені варіанти інтерпретації твору. На сьогоднішній день, класичні опери під керівництвом режисерів зазнають певних змін, частим явищем є перенесення сюжету в сучасний час, уподібнення героїв минулих століть до людей XXI століття. До оперних театрів стало популярним приваблювати режисерів не тільки оперного профілю, а й кінематографічного, бо політика театрів базується на приваблюванні глядачів до свого залу, а глядачам нашого часу потрібні яскраві видовища із масою спец-ефектів, глибинним психологізмом персонажів, наповнену нестандартними речами (вибагливі костюми, барвистий макіяж, або його відсутність, популяризація гендерних уподобань то що).

Серед останніх оперних постановок «Весілля Фігаро» ми відмітили наступних режисерів: *Свена-Еріка-Бехтольфа* (2016 рік). Він переніс дійство в 20ті роки XX століття, на сцені декорації в стилі англійського маєтку “заміський будинок” що має два поверхи і п’ять кімнат – що надало виставі динамічного, наскрізного розвитку, збагатило її паралельним, багаторівневим видовищем, за рахунок чого дійство сприймається реалістично та безпосередньо. Постановка нагадує детективний жанр, актори постійно оглядаються по сторонам, деякі фрази співають шепотінням. Сюзанна вже с перших хвилин проявляє характер, і не церемониться із фігаро, вона голосно на нього гримає, та повчає. А потім різко міняє свій настрій і зображує жіночу хитрість. Режисер показує нам героїв, які опинились в серйозній ситуації, їм не до веселощів, увесь гумор, то іронія та насміхання.

Поряд із Керубіно, Сюзанна себе відчуває не комфортно (окрім сцени із переодяганням, в кімнаті Графинні Сюзанна себе почувала дуже вільно та розпещено). Вона не підпускає його до себе своїй кімнаті, бо знає, що хтось може підглядати, стіни мають вуха і очі. В сценах із Графом багато сумбурних жестів, і повчань її з боку. В дуеті із Марселіною між героїнями були зачинені двері, і всі люб'язності вони співали одна одній не контактуючи віч-на-віч. Взагалі, такі моменти були частими, завдяки сценічному оформленні, кожен персонаж мав свій простір, і коли в нього не було вокального соло, то глядач міг спостерігати за його діями, наприклад (Базиліо постійно підслуховує, Графиння приймає ванну, Марселіна копирсається в чужих речах, Граф походить по маєтку).

*Lotte de Bir* (2021 рік). Ця постановка втілена в стилі бурлеску і резонує із сучасними проблемами суспільства. Режисер зробив акцент на взаємовідносинах персонажів, підкреслює хтивість та зацикленість на інтимності та владі, акторська група демонструє особисту боротьбу так і постійну негативну емоційну напругу між собою. Л. де Бір показує глядачам декілька епох в рамках однієї вистави. В увертюрі, яку він зробив на відкритій кулісі, персонажі були вдягнені в костюми стилю рококо, вони почергово з'являються на сцені в хаотичному русі навколо великого ліжка, яке стоїть на малюнку шахівниці, і намагаються зловити один одного. Перша та друга дія переносить нас в комедію положень 1960-х років, на сцені перенасичення декорацій, багато меблів, велика пральна машинка, сушарка, Сюзанна вмикає пилосос, та користується праскою, є дві різних вивіски із вогниками на яких написано «оплески» і «сміх».

Третя дія, контрастує попереднім діям, сцена стала просторою площею, на якій стоїть скляна клітка. Дійство 4 картини нагадує позаземне середовище з різнокольоровою інопланетною конструкцією, подібною до дерева посередині сцени, великими квітами. Костюми героїв (окрім головних – вони в білих речах та білизні) різнобарвні, з дрібними та крупними м'ячиками, а хор вдягнений у комбінезони, які на поверхні імітують інтимні органи. Сюзанна в

даній версії постійно виконує хатню роботу, між якою намагається встигнути вирішити усі проблеми, така собі дівчина, яка здатна встигнути усе і всюди. Її наряд служниці не змінюється аж до 4 дії.

Остання нова версія «Весілля Фігаро», яку ми змогли подивитись завдяки прямій трансляції оперного театру Ганноверу 20 січня 2022 року належить режисерові *Лідії Штайер*. В її варіанті, герої опери на початку дійства стоять парами, як в фіналі, щасливі та спокійні, вони майже не ворухнуться, наче застигли у часі, Сюзанна та Фігаро єдині хто дивиться один на одного, усі інші стоять поряд лише формально. В оркестрі грає музика фіналу, але в дуже повільному, темпі, тиха динаміка, прозорість натякає на нереальність даної картинки, вона наче мрія, сон. Бо на думку Л. Штайер, у фіналі герої опиняються в ситуаціях яких не бажали, але вимушені обирати не за покликом серця, а за станом свого статусу.

Похмурість та холод постановки підкреслюється слабким освітленням, домінують темні тони (траурна/чорна сукня Сюзанни). Режисерка вип'ячує на поверхню чорний гумор, і додає до нього елементи насилля. Коли зазвучала увертюра, завіса опустилась, розділив Сюзанну (яка залишилась перед завісою) з іншими героями п'єси. Упродовж всієї вистави Сюзанна постійно на сцені, навіть коли в неї не має співу, вона реагує на ситуації мімікою. Режисерська думка полягає в тому, що саме Сюзанна є головним героєм опери.

В трактовці Л. Штейер є багато домислених нюансів, які не прописані в творі. В першій дії ми бачимо вагітну служниці, як символ того, що могло статися і з Сюзанною. У більшості персонажів, ми помітили часті використання вульгарних жестів, режисерка натякає нам на зацикленість Графа, Марселіни, Керубіно на сексуальному житті. Якщо Граф зображений занадто хтивим, то його дружина, навпаки, хвороблива, депресивна жінка, із алкогольною залежністю.

Насильні елементи починаються вже з першого акту, Фігаро співає свою арію «Якщо захоче пан пострибати» і відриває голову манекену «<...> передчуваючи обезглавлення французького короля французькими

революціонерами» [1, с. 14]. Вистава насичена викриками, хлопанням дверей, сильним гупотінням по паркету – позиція така, що герої опери також люди, із бурєю почуттів, слабкими нервами, безупинним сміхом. За її словами це історія інтриг, непорозуміння і всепрощення. Вона помістила милих, меланхолічних героїв в середовище розкоші та чорного гумору, оголивши їх душі перед слухачами.

### **3.2. Сценічна версії образу Сюзанни в інтерпретації Д. Дамрау**

Німецька Оперна співачка Діана Дамрау 1971 року народження, володарка колоратурного сопрано. В її репертуарі провідні партії для сопрано, її спів відрізняється дивовижно точною інтонацією, рухливістю голосу, в колоратурних партіях вона звучить так, ніби для неї немає меж в діапазонній шкалі. Вокальна витонченість співачки втілюється в її технічних уміннях, наприклад частий прийом яким вона користується, початок фрази вона починає в тихій динаміці, поступово крещендує, які часто закінчує м'якими затримками, завмирає на ноті в однаковій динамічній силі, що свідчить про добре володіння опорою голосу. Д. Дамрау вважається одною із самих затребуваних оперних артисток ХХІ століття, окрім цього її творча діяльність полягає і в виконанні концертно-камерних творів. Вона не цурається і сучасних композицій.

В 2006 році в Teatro alla Scala Діана Дамрау виконала партію Сюзанни в опері «Весілля Фігаро». Загально відомим є факт, що публіка міланського оперного театру дуже вишукана, і майже кожен глядач може бути строгим критиком. Тому більшість співаків, знаючи який серйозний рівень необхідно показувати в даному театрі, часто відмовляються від контрактів у ньому. Вистава про яку ми пишемо призвела на публіку гарне враження, в залі звучали овації. За диригентським пультом стояв Жерард Кростен, режисер опери – Дж. Стрелер, якого в Мілані називають «Меккою театрального мистецтва» і Марина Бьянка (режисер-постановник, відео оператор). Партнери по сцені: Фігаро – І. Д'арканджело; Граф – П. Спаньйолі; Графиня –

М. Орсатти; Керубіно – М. Бачеллі; Бартоло – М. Маураро; Марселіна – Ж. Фішер; Дон Базіліо – Г. Бонфатті

Завіса відкривається з початком інтродукції, на сцені в сірому кріслі з високою спинкою сидить Сюзанна, у білій сукні, та білих туфлях, вона розглядає білий капелюшок та підшиває його, поряд з нею стоїть солом'яний кошик з білизною, а з права на підлозі на згорнутих матрацах сидить Фігаро (в тіні), пише на папірці розміри. Сцена оформлена великою кімнатою, із чотирма вікнами які знаходяться під стелею, сонячні проміння падають на Сюзанна. Кімната поділена світлотінню. Фігаро в тіні співає дуже зосереджено та похмуро, а Сюзанна навпаки, із початком свого співу вона легко підтримує з крісла, посміхається, і виконує свою партію так, наче парує в повітрі, підходить до маленького дзеркала, яке стоїть на солом'яному ящичку, стає на коліна і кривляється собі у відображенні приміряючи капелюх. На фоні «темного», округлого та статного вокалу Фігаро, вокал Д. Дамрау звучить наївно, та по-дитячому. Вона натягнула чепчик собі на очі, аби привернути увагу коханого. В її образі не має нічого вишуканого, плечі співачки опущені, вона дозволяє собі неоковирно ходити, перекачуватися з ноги на ногу, на кшталт дитини. Із зміною характеру музики в другому проведенні теми (t. 6:53), ми помічаємо нотки кокетства, закохані йдуть на зустріч один одному, обіймаються і співають одночасно, інколи дівчина встигає легенько засміятись, і постійно рухається, робить неоковирні уклони в сторони. На фінальному акорді інтродукції вони сіли у крісло Сюзанна на коліна своєму майбутньому чоловіку. Першу фразу речитативу вона виконує із ясною посмішкою, дивиться в очі коханому, потім настрої різко змінюється, у голосі чутно відчай, вона нервує. Фігаро бере ковдру і вони на вступі до дуету сідають під неї, імітують свій сон, бо в дуеті йдеться про те, яка ця кімната зручна, вона прохідна від кімнат господарів. Закохані розігрують сценку (вистава у виставі). З моменту вступу жіночої партії (t. 8:54) Сюзанні вже не до вистави, йдеться про її честь, вона полишає свій дитячий настрої. Збудження та агресія в голосі поєднується із широкими жестами, стрімкою,

гучною та важкою ногою. На ноті f1 «дон-дон» робить широкий плеск в долоні (t. 10:40). Вимова слів Д. Домрау не дивлячись на італійський текст, залишається жорсткою, уподібненою до німецької, без акценту, просто приголосні занадто тверді, це стосується тільки тих моментів де героїня розлучена. Усі дзвінкі звуки (особливо з) лунають по особливому яскраво, вона продовжує їх звучання подвоєнням, та виштовхує вперед на сильній діафрагмі, наче дає ляпасу не долонею а звуком, при цьому корпус співачки нахилений вперед в сторону Фігаро. Після дуету (t. 11:47) вони повертаються у крісло і продовжують бесіду, але вже шепочучи. Для Сюзанни сцена завершується дзвоником, її кличе Графіння, співачка швидко біжить в кінець кімнати, знімає сукню і вибігає, співаючи свої останні фрази.

Дует Сюзанни та Марселіни (t: 20:41) – дівчина підслуховує та підглядає із-за дверей за Марселіною. На своєму співі заходить в кімнату, тепер на ній вдягнений світло-голубий корсет з довгими рукавами та великим декольте. Осанка Сюзанни стала статною, вона робить гарні уклони та реверанси, які не позбавлені сарказму, та кривлянь. Їх дует нагадує танок двох павичів, які розпушив свої хвости змагаються за статус найкращого у дворі. Марселіна хапається за сукню дівчини і психічно смикає, а Сюзанна відганяє її руками і проганяє з кімнати додаючи характерний звук киш-киш, розсміялась і сіла в кресло.

Сцена із Керубіно (t. 24:22). Сюзанна вислуховує юнака сидячи, поки той кружляє навколо неї. Артистка безшумно сміється, аби не образити пажа, і продемонструвати глядачам, що його історія дуже смішна. Дістає помаранчеву стрічку і дражниться нею перед Керубіно, проводить її біля свого обличчя та нюхає. Хлопець вириває стрічку і дівчина бігає за ним по сцені. Постійні динамічні рухи заважають гарному диханню, тому речитативи звучать із зайвим повітрям. Коли Керубіно співає свою арію «Розповісти, пояснити не зможу», Сюзанна знову сідає у крісло, і уважно його слухає, артистка грає мімікою та тілом, вона зображує дівоче хвилювання, та мрійливість, їй приємно слухати ці рядки, і здається вона приймає їх на свій рахунок.

Зненацька роздається голос Графа, вона підривається з крісла і біжить йому на зустріч, через це декілька речитативних фраз вона виконала спиною в зал. Пан саджає її собі на коліна та розпускає руки вона не дуже йому противиться. Так вона відволікає його увагу від схованого Керубіно. Альмавіва дуже наполегливий, навіть коли Сюзанна вирвалась з його обіймів, він наздогнав її, і притис до стіни, ідилію порушує Базиліо. З ним вона розмовляє нетерпляче, переходи на крик відбилися на нотах другої октави, які трішки захрипли, що звучало природно, так як би це було в звичайному житті.

Тріо (Сюзанна, Базиліо, Граф). Тут дівчина стоїть між двома чоловіками, які стоять майже на аван-сцені, так виник малюнок трикутника. У Д. Домрау в цьому номері (t. 34:00) помітно міняється настрій, її погляд стає загубленим, ноги підкошуються, а руки падають без тям, вона втрачає свідомість, Граф тендітно тримає її вище талії (торкається грудей), а Базиліо за спину і руку. Прийшовши до тям, дівчина шаленіє, тут вокал виписаний в високій теситурі, що тричі повторюється, доспівавши свою фразу, вона повертається спиною в зал і широко розводить руки, жестом вказує на двері, в які повинні вийти чоловіки.

В другій дії зміна декорацій: на сцені стоїть велике ліжко, письмовий стіл, ширма. Сюзанна переодягнена в іншу сукню, вона в спальні Графині, розповідає про наміри синьйора Альмавіви. Між цим, вона доглядає за своєю пані, одягає її в халат, застеляє ліжко, відчиняє вікно. До кімнати зайшов Фігаро, він придумав план, і розповідає його Графині, Сюзанна слухає, та інколи встругає в його розповідь, тоді чоловік відволікається і виникає враження що закохані починають маленьку сварку, не зважаючи на присутність синьйори.

Поява Керубіно розряджає сумтну обстановку, та поганий настрій Графині. Сюзанна в речитативі із пажем грайлива і трішки саркастична, вона переймає його поведінку, кривляє слова. В моменти взяття повітря співачка спеціально вдається до сміху. Коли Керубіно співає арію «Серце хвилює...», Сюзанна захоплено грає на гітарі, і не звертає увагу на пристрасть, яка

спалахнула між пажем та Графінею. В сцені із переодяганням пажа у Сюзанни палахтять очі, вона швидка і проворна, діє чітко і не має сумнівів у собі. Перед ним вона як наставниця, все що сказане нею, повинно виконатися обов'язковим порядком.

В терцеті (Граф, Графіня, Сюзанна) дівчина зберігає таку ж саму впевненість, сміливо переконує пана на свою користь. В одночасному співі двох жіночих партій, Сюзанна і Графіня уподібнюються одна одній, однакові пози символізують їх єдність.

Коли Сюзанна йде зваблювати Графа (3 дія), для того щоб затьмарити його увагу, вона вдається до жіночих хитростей: ненароком проводить долонею по його руці, грає кокетку, демонстративно ховає баночку із заспокійливим за комір, робить граційні присідання, стає перед ним на коліна, демонструє свою відданість. До свого обліку пустунки вона повертається в апаратних фразах (t, 1:40:28). Картина схожа на гру в ката з мишею, де мишею стає Граф. Розуміючи що пан потрапив на гачок, вона не в силах скрити задоволення від того що робить.

В фіналі третьої картини Сюзанна пережила зраду коханого (їй тільки здалося). Поки вона не дізналася правду про коханого і Марселіну, Фігаро отримувал ляпаси, та вислуховував її образи. Смуток стискав співакці горло, від душевного болі їй ломило тіло. Актриса дуже добре передала потрібну емоцію.

В виставі Дж. Стрелер притримується стилістики XVIII століття, разом із М. Б'ярко в їх роботі підкреслюється збереження натуральності гри, особливо в образі Сюзанни – вона є об'єктом бажання, завдяки чому в комедії зберігається динамічність і відбувається розвиток сюжетних дій. Вона не проста субретка, яку звикли бачити до В. А. Моцарта. Вона щира, сентиментальна молода жінка, яка не здатна на зраду ні кохання, ні дружби. В четвертій дії, в вечірньому парку Сюзанна співає речитатив та арію «Прийди, мій любий друже». Д. Дамрау продемонструвала вишукану чуттєвість. Втілення образу Сюзанни і співачки вийшла дуже вдало. Її героїня правдива в

своїх емоціях, не стримує сміх та сльози, може себе захистити. Вона не грає благородства, не цурається залицянь Графа, знає своє місце, і контрастує із Графінею, яка є дамою вищого роду. Жести Д. Дамрау широкі, в деяких місцях неоковирні, вона часто кривляє своїх співбесідників. Ідею режисера в передачі реальної історії із живими персонажами цілком вдалося втілити за рахунок відданої гри Д. Дамрау.

### **Висновки до Розділу 3**

Опера «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, один з тих творів, які знають у кожному куточку планети, від мала до велика. За три минулі століття опера набула шаленої популярності, і до цих пір вона тримає свою планку. Сьогодні в оперній режисурі популярності набув постмодерновий стиль. З нашого досвіду, ми можемо сказати, що не усім класичним операм личать постмодернові принципи. На відміну від «Весілля Фігаро», твір, в якому можуть гарно поєднуватися різностильові знахідки. Сюжет П. Бомарше й досі актуальний, він наче зазирнув у XXI столітті, і створив ситуації що пересікаються нашим сьогоденням.

Деякі режисерські знахідки дозволили нам поглянути на героїв з іншої сторони, так само як і на оперу. Наприклад, Лотте де Бір в своєму баченні трактує персонажів, як людей із глибокими психологічними проблемами. Л. Штейер, демонструє недоліки кожного, хтивість, жагу до влади, агресивні та насильницькі якості. В таких режисерських версія комедія П. Бомарше перестає бути комедією. Хтось можливо скаже що це занадто, але в цьому є правда, і письменник і композитор та лібретист, вони всі прагнули до реалістичного втілення психологічних портретів. Звичайно у XVIII столітті за рахунок правил етикету, люди не могли дозволити собі демонструвати свої почуття, було прийнято ховати проблеми, і постійно вдавати з себе когось «носія правил етикету», ця ідеологія в нашому суспільстві давно застаріла, тому глядачам ближче сприймати зі сцени героїв які подібні до них. Але не варто применшувати висококультурну важливість зберігання традицій,

завдяки дотриманню класичного варіанту трактування опери, глядачі можуть перенестись на три століття назад, познайомитись із культурою та звичаями.

Серед багатьох класичних варіантів постановки «Весілля Фігаро» ми обрали версію 2006 р. яка відбулась в *Teatro alla Scala*, і відмітили дивовижну режисерську та акторську гру складу. На наш погляд, саме в цій виставі образ Сюзанни вдався найліпше. На протязі усієї опери співачка продемонструвала свій талант і як неймовірного таланту вокалісти так і актора. Роль вийшла реалістичною, склалося враження що Д. Дамрау не грає, а живе. Натуральні інтонації голосу в речитативах, різноманітна міміка, жваві рухи, динамічність, відвертість у висловах та бажаннях. Не дивлячись на те, що вистава демонструє нам XVIII століття, в образі Сюзанни кожен може помітити жінку, яка здатна бути володаркою панів.

## ВИСНОВКИ

Аналіз образу Сюзанни в п'єсі П. Бомарше та у прочитанні Л. да Понте в опері В. А. Моцарта дає можливість узагальнити наші спостереження.

Комедія «Шалений день, або одруження П. Бомарше – твір в якому центральний персонаж це Фігаро, який відкрито висловлюється проти влади, тоді коли Сюзанна тільки дівчина, що порастєся клопотами своєї пані. В п'єсі ми бачимо, як дві жінки різного походження стають близькими, і єдиними в своїх поглядах, які прагнуть направити Графа на вірний шлях.

Сюзанна володіє якостями лідера, які в певній мірі відсутні у самої Графині. Вона керує ситуацію самостійно і має сміливість давати вказівки Графині. Також П. Бомарше робить її образ самоіронічним, вона розуміє свій статус і задоволена ним, не прагне до вищого кола і до того ж висміює повадки жінок вищого класу, їх чуттєвість та занадто вдавану уразливість.

Однак, п'єса проголошувала питання класової війни, а не скупе положення жінки в суспільстві. Тому саме у Фігаро більша частина довгих монологів, в яких він висловлює свої міркування стосовно влади, політики, класової нерівності, та свого пана, Сюзанни ж навпаки має в тексті часті репліки, які значно поступаються розмірами із репліками Фігаро.

В опері В. А. Моцарта служниця отримує сольні епізоди: це жартівлива арієта з 2 дії та лірична арія з 4 дії, яка розкриває її жіночність. Лібретист скорочує та переписує довгі політичні монологи Фігаро, на заміну їм він збільшує партію Сюзанни. Суттєвою зміною із п'єсою є трактовка фіналу, де замість сольного монологу Фігаро, автор пише партії в один голос, чим позбавляє останнього слова за чоловіком, і прирівнює усі суспільні класи.

Сольним епізодам передують сцени із речитативами композитор втілив музичний портрет героїні в різних характерах від роздратованих інтонацій, що супроводжуються акцентами в мелодичному матеріалі, нагнітаннями динаміки та висхідними рухами мелодії її партії на стакато («Коліно опустіть ви»). Ліричні, споглядальні моменти її образу виписані широкими, довгими

фразами, на залікованих нотах, з ферматами, тихою динамікою та крещендовим розвитком фраз («Прийди мій любий друг»).

В сцені переодягання Керубіно арія Сюзанни побудована на коротких репліках, а паузи між ними повинні заповнюватися насмішками дівчини над юнаком. Кожна фраза рухається в рамках квінти які чергуються із інтервальними стрибками. Ритмічний малюнок вокальної лінії втілений шістнадцятими та восьмими, у швидкому темпі. За рахунок насиченості шістнадцятими тривалостями, образ Сюзанни виходить енергійним, рухливим, та невтомним.

В арії з 4 дії «Прийди мій любий друг». В ході аналізу були відмічені схожі риси із нічною серенадою, але є факт того, що серенади, це суто чоловічі номери, отже, виходячи із цього, можна припустити, що композитор знову підкреслює образ Сюзанни, як дівчини із чоловічими рисами, яка не позбавлена чуттєвості та тендітності. Музичний матеріал написаний в ліричному характері і апелює до танцювальної канцонети, з граційними інтонаціями присідання. Оркестр наповнений звукообразальними елементами.

Арія написана в складній двочастинній формі, їй передують речитатив, в якому втілено її хвилювання, фрази якого мають поступенні плавні рухи. Виразною одиницею композиції є монологічність та психологічний стан героїні, яка до цього моменту постійно була грайлива та весела, наразі ж це демонстрація її особистих роздумів, її почуттів, які вперше представляються перед глядачами. Музика сповнена споглядальної характеристичності, на фоні струнних піцикато, які імітують гру гітари, «повітряних» пасажів флейти, гобоя та фаготу розвиваються вишукане соло Сюзанни. Мелодія дуже широка, темп стриманий та однорідний, позбавлений контрастів, під кінець звуковий матеріал наповнюється хроматичними висхідними мотивами, які характеризують її томління і напруження від очікування.

Ансамблеві номери побудовані за принципом діалогізму, більшість з яких, це суперечки, так, наприклад, в інтродукції опери, Сюзанна перемагає в

дуелі свого коханого, В. А. Моцарт втілює це через дублювання її теми у партії Фігаро. Після чого, закохані упродовж останніх 25 тактів співають разом у співзвучній гармонії. Такі суперечки постійно присутні в опері, де Сюзанна, як позитивний герой – отримує переваги, наприклад дує із Марселіною (1 дія) – колочі та саркастичні фрази звучать в обох партіях, мелодичний матеріал не має розбіжностей, але композитор доручив вести діалог саме служниці де вона починає розмову та задає тон усій сцені, і останнє слово залишається за нею.

Не дивлячись на те, що у Сюзанні лише дві арії, із 14 номерів опери – 12 номерів проходять за її участі.

Завершенням нашого дослідження є огляд сучасних режисерських постановок опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро», та їх погляди на втілення сценічного образу Сюзанні, як режисерами так і виконавицями.

Переглянувши декілька опер, які були поставлені режисерами Ю. Філімом і Б. Хартманом, Д. Бьошем в 2000-х роках ми відмітили декілька спільних рис. Це приналежність до постмодернізму (особливої популярності набули постановки які перенесені в 30-ті, 40-ві роки).

Як не дивно, такий класичний моцартівський твір, досить гармонійно виглядає в різноманітних модернових прочитаннях. Деякі версії відмовляються від комедійності, і навпаки оголюють усі гріхи героїв, такі варіанти режисури ви можете зустріти в роботі *Лідії Штайєр*. Демонстрація людей із психічними проблемами, зацікленість на собі та своїх бажаннях, непоборна агресія, хтивість, злість – основа її вистави.

Режисер *Свен-Ерік-Бехтольф* – поглянув на виставу як на детективну історію, зобразив двоповерхову конструкцією, усі персонажі грають в слідчих, а Сюзанна – головна підозрювана. Герої слідкують та підслуховують та нещадно шантажують один одного.

В роботі *Лотте де Бір* ви побачите нестандартне втілення у висловленні комедійності. Режисерка представляє кожен акт в різному часовому просторі. В увертюрі вона демонструє напів-циркову виставу, або ж театр абсурду в костюмах під стиль рококо.. Перша дія як типовий італійський серіал 90-х

років. В другій і третій втілені елементи сюрреалістичного виміру, і усе це супроводжується нестандартними костюмами та фантазмагорійними декораціями в у фіналі.

Суттєві зміни спільного настрою опери в нових постановках, також вплинув і на образ Сюзанни. Її характеристики досить різноманітні, але мають спільну рису, режисери підкреслюють її статус служниці. Іноді із похмурим характером, і дуже втомленої. Або ж навпаки, це легковажна молода дівчина, яка не проти забави із Графом, але має грати перед Фігаро і Графінею роль добропорядної людини.

В постановці Театру Ла Скалла 2006 року збереглися класичні традиції. Стилістика сцени, костюми, декорації – демонструють XVIII століття. Партію Сюзанни заспівала видатна німецька оперна артистка Діана Дамрау. Її героїня вийшла реалістичною, і відповідає усім характерним рисам які виписані в п'єсі. Протягом усієї вистави вона зберігає жваву активність, та ясність голосу, не дивлячись на те, що в речитативах, за ради натуралістичного ефекту, вона іноді викрикувала, підсміювалась, також під час співу вона постійно рухалась, швидко бігала із одного кутка сцени в інший, а її сутула осанка та міміка демонстрували жінку низького класу. Образ Сюзанни в виконанні Д. Дамрау можна вважати класовим, до якого слід рівнятися. Таким чином, ознайомившись із образом Сюзанни в п'єсі П. Бомарше, порівнявши її образ в лібрето та в музичній мові композитора, ми прийшли висновку, що Сюзанна є провідною героїнею вистави, яка гармонійно виглядає в різноманітних прочитаннях і завжди є актуальною у будь який час.

Така амплітуда сценічних версій опери підтверджує незмінну актуальність моцартівського музичного театру, і його сучасність в плані можливості збереження естетичних якостей в новому сценічному контексті.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бомарше П. «Шалений день або одруження Фігаро» пер. з франц. В. Самійленка, ред. В. Державіна. Держ. вид. України. Харків, 1930. 183 с.
2. Бомарше П. Избранные произведения худ. лит. 1966. Том 2. 265 с.
3. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Одеса, 2008. 20 с.
4. Ганзбург Г. И. Для чего нужна либреттология? URL: [http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon\\_lan/ogl.shtml](http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml) (дата звернення: 17.08.2021).
5. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
6. Говорухина Н. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вып. 20. С. 56–68.
7. Говорухина Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вып. 19. С. 76–87.
8. Гребенюк Н. Є. До проблеми вокально-виконавської діяльності як виду художньої творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Зб. наук. пр. Харків, вип. 3. С. 16-21
9. Гребенюк Н. Є. Концепція розвитку творчих особливостей співака-професіонала *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Зб. наук. пр. Харків, вип. 2. С. 48-52.
10. Гулая Т. Н. Опера и литературный первоисточник: аспекты интерпретации. Образование и культура (круглый стол). Интеграция образования. № 3. 2006. 867 с.
11. Деркач Л. Стилевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения / методические рекомендации. Харьков, 2013. 36 с.
12. Димитрин Ю. Г. Опера на операционном столе. URL: <https://www.operanews.ru/13092209.html> (дата звернення: 16.04.2022).

13. Драч И. Ф. Опера класического бельканто: парадокси осмысления // *Ars inter Culturas*. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. № 1. С. 107–120.
14. Єзерская Б. С. «Свадьба Фигаро» Моцарта-230 лет // *Чайка*. 2005. № 23. 58 с.
15. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 19 с.
16. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.
17. Золіна Л. Жизнь и происхождения Пьера Огюстена Карона де Бомарше. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/zonina-zhizn-i-pohozhdeniya-bomarshe.htm>. (дата звернення 24. 04. 2021).
18. Игнатченко Г. И. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры/фактура и форма-структура. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
19. Іваницька Я. Бродвейські мюзикли та класичні опери: досвід перекладу лібрето для української сцени. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство / Матеріали міжнародного симпозиуму, присвяченого 50-річчю Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, ННKKКiM, 2019. С. 173–174.
20. Коваленко Є. І. Хореографічна лексика як засіб танцювальної інтерпретації літературного твору у спектаклі Національної опери *Весілля Фігаро*. *Мова і культура*, 2012, 15, т. 2. С. 58–65.
21. Коменда О. Історія музичної культури / 22 погляди на історію музики / навчально-методичні матеріали для підготовки до модульних контрольних робіт. з нормативної навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» Ч-1. Луцьк. Вежа-Друк. 2018. С. 45–46.

22. Котляревська О. *Роль текста в «психологическом» анализе музыкального произведения.* Київ. держ. вище муз. уч-ще імені Р. М. Глієра. Київ, Вип. 7. 2001. С. 105–113.
23. Кучер Л. І. *Оперна студія Харківського нац. ун-ту мист. ім. І. П. Котляревського: до 70-річчя від дня заснування.* Харків, 2009. 68 с.
24. Лібретологія Л. да Понте. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F#cite\\_note-8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F#cite_note-8) (дата звернення 09. 07. 2021).
25. Мадишева Т. П. *Інтонаційно-фонетичний аспект вокального виконавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :* зб. наук. пр. Київ, 2002. Вип. 9. С. 38–49.
26. Мадишева Т. П. *К проблеме интерпретации вокальной музыки. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :* зб. наук. пр. Харків, 1999. Вип. 3. С. 32-36.
27. Мадишева Т. П. *Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика :* навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002.
28. Мальшев Ю. В. *Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво»* Київ, 1977. 65 с.
29. Моцарт В. А. «Весілля Фігаро». Музичний фестиваль 2000 року. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BiSOaDaayG8> (дата звернення : 22.03.2022).
30. Моцарт В. А. «Весілля Фігаро». Реж. Ж.-П. Поннель. Дир. Дж. Левайн. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xlzxugLzSWc> (дата звернення : 25.03.2022).
31. Моцарт В. А. Опера «Свадьба Фигаро». URL: <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/svadba-figaro> (дата звернення : 22.03.2022).
32. Ніколаєвська Ю. В. *Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти историчного музикознавства:* зб. наук. стат. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198

33. Помпеева А. Искусство сольного пения как исполнительская составляющая «большой» и «камерной» (одноактной) оперы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 42. С. 338–339.
34. Про оперу Моцарта: Свадьба Фигаро. URL: <https://www.belcanto.ru/figaro.html> (дата звернення : 14.04.2022).
35. Самойленко А. Исторические и эстетические основы оперы // Науковий вісник Нац. музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр : проблеми оперознавства. Київ, 2010. Вип. 89. С. 399–414.
36. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
37. Сухленко І. Ю. Сильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2018, Вип. 11. С. 61–71.
38. Сухленко І. Ю. Твір композитора виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2017. Вип. 10. С. 169–180.
39. Фесенко Е. В. Пространственность риторических структур как критерий анализа художественного текста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Київ, 1998, Вип. 1. С. 19–26.
40. Ханаев С. О сопряжении литературного и композиторского универсализма в лирическом высказывании. *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. Вип. 14. Ч. 1. Луганськ, 1969. С. 67–80.
41. Черкашина М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере (на примере оперного творчества В. С. Губаренка) *Українська музична культура ХХ століття. Пошуки. Здобутки. Перспективи* : зб. статей. Суми, 1996. 315 с.
42. Черкашина М. Р. Размышление о феномене оперы. Музык. академия. Суми. 1995. № 1. 53 с.

43. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.
44. Шиленко Л. Проблема перекладу оперного лібрето в сучасному музичному театрі. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2017. Вип. 32. С. 433–439.
45. Щетинський О. С. Слово композитора. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. стат. Харків, 2018. Вип. 13. С. 5–13.
46. Юдкін-Ріпун І. Семантичний ритм лібрето музичної драми. Студії мистецтвознавчі. *Наукове видання «Мова і культура»*. Вип. 22, т. 2 (197). Київ, 2011. С. 7–19.
47. Abert G. V. A. Mozart. *Archiv für Musikwissenschaft*, 4. Jahrg., H. 4. 1922. P. 484–488.
48. Abert G. V. A. Mozart. *Archiv für Musikwissenschaft*, 50. Jahrg. 1993. P. 100–104.
49. Adler G. *Der Stil in der Music*. Leipzig : Breitkopf und Hartel, 1911. 46 p.
50. Bartulovic N. «The eternal in US»: An analysis of love in Mozart's the Marriage of Figaro. *Ashbrook Statesmanship Thesis*. 2017. 27 p.
51. Birgit Otterman. *The marriage of Figaro : a comparative stude of the theatre play by Beumarchais and the opera by Mozart and Da Ponte*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of the degree of Master of Music. Faculty of Humanities University of Cape Town. 2004. 114 p.
52. Cassie Warthen. *Women in the Mozart-Da Ponte Trilogy*. Georgia Southern University. URL: <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/honors-theses/392/> (дата звернення 12.06.2021).
53. Conrad P. *Romantic Opera and Literary Form* / P. Conrad. Oakland: UC Press, 1977. 181 p.
54. Dahlhaus C. *Drammaturgia dell'opera italiana*, ed. A. Roccatagliati. Torino: EDT/MUSICA, 1988. 473 p.
55. Einstein A. Mozart et l'opéra bouffe a Salzbourg. *Revue de Musicologie*, T. 18, No. 61. 1937. P.1 –4.

56. Einstein A. Mozart's Handwriting and the Creative Process. Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting (September 11th to 16th, 1939). P. 145–153.
57. Emerson I. Five centuries of women singers. Music reference. Number 88. Westport, Connecticut London : Praeger, 2005. 98 p.
58. Erin Putte. Undressing Cherubino: Reassessing Gender and Sexuality in Mozart's *Le nozze di Figaro*. Thesis submitted to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies in partial fulfillment of the requirements for the MA degree in Musicology Supervised by Dr. Dillon Parmer University of Ottawa. Canada, 2012. 142 p.
59. Gier A. Oper als Text - Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung kartoniert. Universitätsverlag Winter GmbH. 2018. 263 p.
60. Heredos R. Great Susan Masquerade: Comparing the Preliminary Results of 1786 and the Revival of McCarthy in 1789 «*Le nozze di Figaro*». 2014.
61. Hertz D. «*Le nozze di Figaro* Design». Journal of the Royal Music Association, vol. 1, no. 1 (1986-1987), P. 77–98. Printing.
62. Kies P. The Teaching of Opera Librettos / P. Kies // The English Journal. – Vol. 9 (1920). – № 2. – P. 71-79.
63. Levar S. Mozart's Critical Analysis of *Le nozze di Figaro*: University of Chicago Press: Chicago, 1952. Print.
64. Lichtenstein S. Music's Obedient Daughter: The Opera Libretto from Source to Score / S. Lichtenstein. – Amsterdam; New York, NY: Rodopi, 2014. – 507 p.
65. Marshall R. L. Bach and Mozart: Essays on the Enigma of Genius, University of Rochester Press. Bach and Mozart: Styles of Musical Genius. 2019. P. 186– 196.
66. Maryse Jelan-Meino. Patrimoines insolites: théâtre, opéra, écrits savants et autres fers à dorer. Editions de l'ENSSIB, 1997. P. 17.
67. Mozart – Le Nozze Di Figaro. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_OYtlGpApc0&t=3189s](https://www.youtube.com/watch?v=_OYtlGpApc0&t=3189s) (дата звернення 06.05.2021).

68. Mozart – Le Nozze di Figaro. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=YjvBGk8\\_MoM&list=PLI5MAHRjDLZ4IscXvIQXU7RsH\\_8isb8tO&index=1&t=4544s](https://www.youtube.com/watch?v=YjvBGk8_MoM&list=PLI5MAHRjDLZ4IscXvIQXU7RsH_8isb8tO&index=1&t=4544s) (дата звернення 12. 05. 2021).
69. Mozart – Le Nozze di Figaro. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=zBUDIO45JI0&list=PLI5MAHRjDLZ4IscXvIQXU7RsH\\_8isb8tO&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=zBUDIO45JI0&list=PLI5MAHRjDLZ4IscXvIQXU7RsH_8isb8tO&index=2) (дата звернення 12. 05. 2021).
70. Noske F. Social Tensions in «Le Nozze di Figaro» Music & Letters, Vol. 50, No. 1, 50th Anniversary IssueЮ Jan., 1969. P. 45–62.
71. Psychologisch ernst genommen: Mozarts *Figaro* an der Staatsoper Hannover. URL: <https://bachtrack.com/kritik-video-le-nozze-di-figaro-steier-cilona-olvera-howarth-walshe-staatsoper-hannover-januar-2022> (дата звернення 18. 02. 2022).
72. Rosmarin L. When Literature Becomes Opera: Study of a Transformational Process / L. Rosmarin. – Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1999. – 160 p.
73. Sherrill P. «Susanna's Deh vieni». Indiana University. Twenty-Sixth Annual Conference. 2016.
74. Smith J. Tenth Muse a historical study of the opera libretto. N-York. Alfred A. Knopf. 1970. 471 p.
75. Stefano Castelvechi. Sentimentale and Anti-Sentimental in Le nozze di Figaro. Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society. 2019. 24 p.
76. The Marriage of Figaro Mozart – Staatsoper Hannover URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sTwwp9BIPyQ&t=362s> (дата звернення 30. 09. 2022)
77. Weisstein U. The Libretto as Literature // Books Abroad: An International Literary Quarterly (Winter, 1961), p.16—22.
78. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2> (дата звернення: 28.08.2020).
79. Wolf W. Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality. S. M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart. – Graz: University of Graz, 2002. P. 13-34

80. Wood A. The poetics of libretti: reading the opera works of Gwen Harwood and Larry Sitsky: MA research / A. Wood; University of Adelaide. – Adelaide, 2007. – 162 p.
81. Zeiss L. The Dramaturgy of Opera / L. Zeiss // The Cambridge Companion to Opera Studies / ed. N. Till. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – P. 179-201.

## ДОДАТОК

## Порядок подій у виставі та опері

Табл. №1

П'еса П. Бомарше	Опера Л. да Понте
<p style="text-align: center;"><b>Акт I</b></p> <p>Сцена: Майже пуста спальня, посередині велике крісло з високою спинкою. Фігаро виміряє простір. Сюзанна приміряє вінок, дивиться в дзеркало.</p> <p><b>Діалог:</b> Фігаро+ Сюзанна</p> <p><b>Монолог:</b> Фігаро</p> <p><b>Діалог:</b> Бартоло+Марселіни</p> <p><b>Діалог:</b> Сюзанна+Марселіна</p>	<p>Увертюра</p> <p style="text-align: center;"><b>Акт I</b></p> <p>Сцена: Кімната частково обставлена меблями, із по центру кімнати стоїть крісло. Сюзанна міряє чепчик з квітами та дивиться у дзеркало.</p> <p><i>Сцена 1</i></p> <p><b>Дует:</b> Фігаро+Сюзанна «Вісім, десять... »</p> <p><b>Дует:</b> Фігаро+Сюзанна «Як тільки Графиня»</p> <p><b>Речитатив:</b> Фігаро+Сюзанна</p> <p><i>Сцена 2</i></p> <p>Фігаро сам, швидко ходить по кімнаті, потирає руки.</p> <p><b>Каватина Фігаро:</b> «Якщо захоче пан постри бати»</p> <p><i>Сцена 3</i></p> <p>Бартоло і Марселіна принесли контракт</p> <p><b>Арія:</b> Бартоло «Помста-втішає»</p> <p><i>Сцена 4</i></p> <p>Марселіна бачить Сюзанну, яка тримає сукню та стрічку.</p>



<p><b>Промова:</b> Графині</p> <p><b>Сцена:</b> Графиня, Сюзанна +Фігаро</p> <p><b>Сцена:</b> Графиня, Сюзанна +Керубіно</p> <p><b>Пісня:</b> Керубіно</p> <p><b>Промова:</b> Сюзанни</p> <p><b>Сцена:</b> Граф, Графиня+Керубіно</p> <p><b>Сцена:</b> Граф+Графиня</p> <p><b>Сцена:</b> Граф+Графиня потім Сюзанна</p> <p><b>Діалог:</b>Сюзанна+Керубіно</p> <p><b>Сцена:</b> Графиня+Граф</p>	<p><b>Каватина:</b> Графині <i>«Бог кохання»</i></p> <p><u>Сцена 2</u> Графиня, Сюзанна, потім Фігаро</p> <p><u>Сцена 3</u> Графиня, Сюзанна, потім Керубіно</p> <p><b>Кацонетта:</b> Керубіно <i>«Серце хвилює»</i></p> <p><b>Арія:</b> Сюзанни <i>«На коліно опустіться»</i></p> <p><u>Сцена 4</u> Граф, Графиня+Керубіно</p> <p><u>Сцена 5</u> Графиня і Граф</p> <p><u>Сцена 6</u> Граф+Графиня потім Сюзанна</p> <p><b>Тріо:</b> Графиня, Граф+Сюзанна <i>«Сюзанна виходьте»</i></p> <p><u>Сцена 7</u> Сюзанна виходить із за ширми, Керубіно із вбиральні</p> <p><b>Дует:</b> Сюзанна+Керубіно <i>«Скоріше відчиніть»</i></p>
---	---

<p><b>Фінал:</b> Граф, Графиня, Сюзанна, Фігаро, Антоніо, Марселіна, Бартоло+Базиліо</p> <p><b>Сцена:</b> Граф, Графиня, Сюзанна</p> <p><b>Сцена:</b> Граф, Графиня, Сюзанна+Фігаро</p> <p><b>Сцена:</b> Граф, Графиня, Сюзанна+Фігаро+Антоніо</p> <p><b>Сцена:</b> Вищезгадані+Марселіна, Бартоло+Базиліо</p> <p>Під час паузи прислуга влаштовує велику залу, приносять лави для адвокатів, які розміщені по обидва боки, залишають вільний прохід. По середині сцени стоять платформи з двома сходинками і поставили на неї крісло графа. На нижній сцені – стіл для клерка і табурет, печатки для суддів.</p> <p style="text-align: center;"><b>АКТ ІІІ</b></p>	<p><u>Сцена 8</u></p> <p>Графиня і Граф з ключами від дверей в руках, оглядає всі кімнати</p> <p><b>Фінал:</b> Граф, Графиня, Сюзанна, Фігаро, Антоніо, Марселіна, Бартоло+Базиліо</p> <p>Графиня і Граф, потім Сюзанна виходить із гардеробної</p> <p>«Швидше виходь не втрачай ні хвилини»</p> <p><u>Сцена 9</u></p> <p>Сюзанна виходить із гардеробної</p> <p><u>Сцена 10</u></p> <p>З'являється Фігаро</p> <p>«Мілорд, Міледі, музиканти чекають на дворі»</p> <p><u>Сцена 11</u></p> <p>Розсерджений Антоніо приходить з розбитим горщиком</p> <p><u>Сцена 12</u></p> <p>Вищезгадані, Марселіна, Бартоло+Базиліо</p> <p>«Ви, пане, праведний»</p>
---	--

<p>Тронна зала, яка служить аудієнцією. З одного боку балдахін над портретом короля.</p> <p><b>Діалог:</b> Граф+Педрільйо</p> <p><b>Діалог:</b> Граф+Фігаро</p> <p><b>Діалог:</b> Граф+Сюзанна</p> <p><b>Сцена:</b> Фігаро, Сюзанна+Граф</p> <p>Монолог Графа</p> <p><b>Сцена:</b> Граф, Марселіна, Брідуазон, Фігаро, Бартоло і Антоніо</p> <p><b>Сцена:</b> Марселіна, Фігаро, Бартоло і Брідуазон, Граф+Сюзанна</p> <p style="text-align: center;"><b>АКТ IV</b></p> <p><b>Діалог:</b> Сюзанна і Фігаро</p>	<p style="text-align: center;"><b>АКТ III</b></p> <p><u>Сцена 1</u></p> <p>Велика зала</p> <p><u>Сцена 2</u></p> <p>Графиня, Сюзана і Граф. Графиня і Сюзанна залишаються на задньому плані, їх не бачить граф.</p> <p><b>Дует:</b> Граф+Сюзанна «Скажи, навіщо ж довго так»</p> <p><u>Сцена 3</u></p> <p>Фігаро, Сюзанна і Граф</p> <p><u>Сцена 4</u></p> <p><b>Речитатив і арія Графа:</b> «Від задрощів палаю»</p> <p><u>Сцена 5</u></p> <p>Граф, Марселіна, Дон Курціо, Фігаро і Бартоло</p> <p><b>Секстет:</b> «Син, загублений, бажаний»</p> <p><u>Сцена 6</u></p> <p>Марселіна, Бартоло, Фігаро і Сюзанна</p> <p><u>Сцена 7</u></p> <p><u>Барбаріна і Керубіно</u></p> <p><u>Сцена 8</u></p> <p>Графиня одна</p> <p><b>Речитатив і арія Графині</b> «Ах, куди ж ти»</p> <p><u>Сцена 9</u></p> <p>Граф і Антоніо</p> <p><u>Сцена 10</u></p> <p>Графиня і Сюзанна</p> <p><b>Дует:</b> Сюзанна+Графиня «Чекаю лиже вітерець»</p>
--	--

<p><b>Сцена:</b> Керубіно, Барбаріна+сільські дівчата</p> <p><b>Сцена:</b> Вище згадані, Граф, Фігаро+Антоніо</p> <p><b>Фінал:</b> Усі</p>	<p><u>Сцена 11</u></p> <p>Вище згадані, Керубіно – переодягнений у жіноче, Барбарина та інші сільські дівчата із букетиками.</p> <p><b>Хор дівчат:</b> «Ми сьогодні рано встали»</p> <p>Марш «Маршем ходімо»</p> <p><u>Сцена 12</u></p> <p>Згадані вище, Граф і Антонію одягають на Керубіно капелюх.</p> <p><u>Сцена 13</u></p> <p><b>Фінал:</b> Фігаро, Сюзанна, Графиня, Граф</p> <p><b>Хор:</b> «Наречені молоді»</p> <p><u>Сцена 14</u></p> <p>Дві селянки несуть весільний капелюх, дві інші – фату, ще дві – рукавички і букет. Фігаро з Марселіною, Бартоло з Сюзанною. Соло дівчат. Бартоло віддає Графові Сюзанну.</p>
<p style="text-align: center;"><b>АКТ V</b></p> <p><b>Сцена:</b> Каштановий сад, павільйони, садові альтанки розташовані по обидва боки: нагорі галявина; садове місце внизу сцени. Темно.</p> <p><b>Монолог:</b> Барбарина</p> <p><b>Сцена:</b> Фігаро, Базиліо, Антоніо, Бартоло, Брідуазон, камердинери, робітники.</p>	<p style="text-align: center;"><b>АКТ IV</b></p> <p><u>Сцена 1</u></p> <p>Сад. Барбарина сама, потім Фігаро і Марселіна</p> <p><b>Арія:</b> Барбаріни «Упустила, загубила»</p> <p><u>Сцена 2</u></p> <p>Барбаріна і Фігаро</p> <p><u>Сцена 3</u></p> <p>Марселіна і Фігаро</p> <p><u>Сцена 4</u></p> <p><b>Арія:</b> Марселіни «Баран із своєю вівцею»</p> <p><u>Сцена 5</u></p>

В глибині саду, Барбаріна сама з фруктами та солодощами.

Сцена 6

Фігаро один з плащем і ліхтарем, потім Бартоло, Базиліо і робочі чоловіки.

Сцена 7

**Арія:** Базиліо «В роки ті»

Сцена 8

**Речитатив і арія Фігаро** «Чоловіки розплющте очі»

Сцена 9

Сюзанна і Графиня – переодягненні.  
Марселіна і Фігаро.

Сцена 10

Вищезгадані без Марселіни

**Речитатив і арія Сюзанни** «Прийди, мій любий друг»

Сцена 11

Вище згадані, потім Керубіно

**Фінал:** Керубіно, Графиня, Граф, Сюзанна, Фігаро, Барбаріна, Марселіна, Базиліо, Бартоло, Антоніо+Дон Курціо.

«Потихеньку наближатись стану»

Фігаро і Сюзанна

«Прийди, принеси свої речі»