

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 ПАПАГЕНО В СЦЕНІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СПІВАКА-
АКТОРА: ШЛЯХИ ВИРІШЕННЯ ТВОРЧИХ ЗАВДАНЬ**

Магістерська робота
СЛОБОДЯНЮКА АНДРІЯ АНДРІЙОВИЧА

науковий керівник
канд. мист.-ва, доцент

ЖАРКІХ Т. В.

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



ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПАРТІЇ ПАПАГЕНО В ОПЕРІ «ЧАРІВНА ФЛЕЙТА» В. А. МОЦАРТА	7
1.1. Образ Папагено в контексті наукових знань.....	7
1.2. Трактовка персонажа в сольних сценах.....	12
1.3. Папагено у взаємодії з іншими персонажами: ансамблеві сцени.....	21
Висновки до Розділу 1	32
РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗА ПАПАГЕНО В СЦЕНІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ	36
2.1 Папагено у світлі режисерської версії Джошуа Шоу та Е. Скотта Левіна..	36
2.2. Втілення образу Папагено в інтерпретації Івана Реона з однойменної кінострічки «Чарівна флейта».....	42
Висновки до Розділу 2	47
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56
ДОДАТКИ	64
Додаток А.....	64

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження Опера творчість В. А. Моцарта безсумнівну залишається незмінною атрибутикою музично-театрального життя на світовому рівні. Кожна нова постановка однієї із його опер ставить перед режисерами певний спектр задач, які мають відповідати сучасним тенденціям, де творіння віденського майстра стають основою для нових форм, а інколи і переосмисленого лібрето. У відповідь на ці режисерські новації, співаки-актори також оновлюють підхід до виконання своїх партій. Інтерпретація класичної оперної партії – це складне й багатозадачне завдання, яке потребує від співака не лише вокальної майстерності, але й глибокого розуміння музики, драматургії та психології персонажа.

Магістерська робота присвячена дослідженню інтерпретації образу Папагено з опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта в постановках сучасних оперних режисерів та кінорежисерів. У 2022 році Ф. Сигль представив свій фільм за мотивами однойменної опери. Це один з перших прикладів поєднання оперного твору з художнім фільмом, в якому порівну представлений як сучасний так і казковий виміри, де герої опери – це світ фантазії та чарів.

Серед розмаїття сценічних інтерпретацій образу Папагено в даному дослідженні ми розглянемо роботу художніх керівників некомерційної оперної компанії Північного Голівуду Дж. Шоу та Е. Леві. Під їх керівництвом, у 2023 році «Чарівна флейта» набула дійсно нового прочитання. За задумом режисерів, Папагено, та інші персонажі представлені у двох амплуа: з одного боку, вони демонструють традиційне прочитання образних сфер героїв опери, з іншого, вони є прототипами мультимедійного світу культових відеоігор 90-х років: *Super Mario Bros 2*, *Linkmen*, та інші, де Папагено – це не птахолов, а сантехнік Маріо. Для досягнення гармонійного поєднання таких різних світів, режисери написали своє лібрето, де головним героєм виявляється саме Папагено. Цей незвичайний контраст створює динамічний та багатогранний образ, який змушує глядача по-новому поглянути на знайомого персонажа.

Дослідження образу Папагено з опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта та його сценічні інтерпретації співаками-акторами є актуальним з кількох причин. Він поєднує в собі комічні та ліричні риси, ширість та легковажність, оптимізм та розпач. Це робить його складним та цікавим для дослідження та сценічного втілення. Сучасні режисери часто пропонують нові інтерпретації образу Папагено, що робить його актуальним для дослідження та театральної практики. Співаки-актори, які виконують роль Папагено, стикаються з низкою творчих завдань, які потребують ретельного вивчення та опрацювання.

Мета дослідження - дослідити шляхи вирішень творчих завдань, які постають перед співаками-акторами при втіленні образу Папагено, що реалізуються за допомогою наступних **завдань**:

- узагальнення спостережень щодо образу Папагено в музикознавчих розвідках;
- визначення основних композиційних одиниць, що складають партію Папагено;
- розкриття деталей трактовки партії героя в сольних та ансамблевих номерах;
- дослідження особливості сценічних інтерпретацій партії Папагено у версіях І. Реона та Е. Скота Леві;
- узагальнення аналітичних спостережень у висновках.

Об'єкт дослідження – оперна творчість В. А. Моцарта, **предмет** – трактовка образу Папагено в опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарта та його сценічних версіях.

Матеріалом дослідження виступають клавір «Чарівної флейти» [82], лібрето Е. Шикандера [48], вистава [81], і кінострічка [40].

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються наступні **методи дослідження**:

- *історичний метод* – передбачає вивчення подій в рамках музичних напрямків і стилів;

- *компаративний метод* – порівнює різні інтерпретаційні версії героя;
- *метод виконавського аналізу* – спрямований на виявлення технічних, інтонаційних, драматургічних завдань та особливостей трактування представленими виконавцями даного твору.

Теоретична база дослідження базується на наукових джерелах з наступних питань:

- *теорії жанру та стилю* (Г. М. Вірановський [3], Я. А. Іваницька [9], В. І. Іонов [11], І. А. Котляреський [14], Т. П. Младенова [21], І. Тукова [39]);
- *музичній інтерпретації* (О. В. Єрошенко [7], Н. Жайворонок [8], О. Т. Катрич [12], М. Кононова [13], І. Лапшин [16], В. Москаленко [22], Ю. Ніколаєвська [23]);
- *історії музичного мистецтва та оперного театру* (Б. Гнидь [4], Л. І. Іванова, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашина-Губаренко [10], А. Самойленко [28], М. Р. Черкашина-Губаренко [43]);
- *дослідження життя та творчості В. А. Моцарта* (Кюо Лю [15], В. Регрут [25, 26], С. І. Сімакова [29], G. V. Abert [49, 50], E. Anderson [52], A. Einstein [61], G Gruber and A Orel [64], S. Henze-Dühning [65]);
- *музикознавчі розвідки що присвячені опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарта та образу Папагено* (О. В. Сакало [27], Т. В. Сухно [36], J. Assmann [53], Beitrag zur Geschichte [54], M. F. Berk [55], P. Branscombe [56], J. Burns [57], F. Fitzner [62], D. Garafalo [63], E. Istel [66], R. Jacob [67], Wong Chi Keung Mark [79]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що в магістерській роботі вперше представлений аналіз технічних завдань, що можуть стояти перед співаком-актором у втіленні образу Папагено з опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта із залученням елементів аналізу виконавських версій та режисерського прочитання образу Папагено.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених образу Папагено в сучасних

оперних постановках. А також у теоретичних курсах з історії зарубіжної музики, історії вокального мистецтва, оперної драматургії. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі сольного співу та сценічної майстерності. Дослідження також може бути корисним для оперних вокалістів та акторів театру.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів та п'яти підрозділів, Висновків, списку використаних джерел, Додатку. Загальний обсяг роботи становить 68 сторінок, з них основного тексту 53 сторінки. Додаток – 5 сторінок. Список використаних джерел включає 82 позиції, 8 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПАРТІЇ ПАПАГЕНО В ОПЕРІ «ЧАРІВНА ФЛЕЙТА» В. А. МОЦАРТА

1.1. Образ Папагено в контексті наукових знань

У свій останній рік життя В. А. Моцарт встиг створити декілька прекрасних шедеврів, одним з яких, є опера – *singspiel* «Чарівна флейта» (1791). Чергування вокально-інструментальних номерів із розгорнутими розмовними діалогами наближує її до мюзиклу. Тут є і чарівний світ магії, і живий гумор, і боротьба добра зі злом, романтичні ідеали, гра символів, масонська філософія та інше. Папагено – один із провідних героїв опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, історичні відомості говорять, що в основі сюжету опери лежить казка «Лулу, або Чарівна Флейта» (1789) К. М. Віланда (1758-1793), де Папагено ідентифікується як птах, а саме, «чарівний папуга» та роман абата Жана Террассона «Сетос». Першоджерело до моцартівського шедедру має суттєві відмінності, і лібретист Е. Шикандер перевтілює Папагено у людську особу, з багатогранним духовним світом, який відіграє важливу роль в сюжеті.

Завдяки музикознавчим розвідкам присвяченим опері «Чарівна флейта», ми можемо ознайомитись із історією створення персонажу, що дозволяє більш детально зрозуміти усі нюанси образу Папагено. Цікаві факти розкрила О. В. Сакало, авторка приводить наукові відомості з історії створення лібрето, в статті зазначено, що: «<...> смислове навантаження “чарівного” зінгшпелю є результатом синтезу текстів різного походження, часу, світогляду, культурних поглядів і вірувань» [27, с.56]. Першоджерело до опери в руках обізнаного лібретиста набуло: «<...> складної семантики, що у своєму полотні поєднала міфологію східних народів, кабалістичного вчення, доктрин та ритуалів масонського релігійно-етичного руху» [там само], де Папагено порівнюється із давньогрецьким шаманом, що проводить мертву душу (Таміно) по лабіринтах потойбічного світу у пошуках коханої. Її думки були підкріплені дослідницькою працею [80], де наводяться приклади рис Папагено

які апелюють до міфологічної істоти, автор стверджує що комедійна складова образу птахолова взяла свій початок від персонажу ненажерливого Букко, який постійно приймає покарання і хитрого, підступного Маккуса, який є господарем у будь якій ситуації.

В статті Р. Шпетлінга зазначено, що: «Папагено – є протилежною фігурою до ідеального лицаря з цінностями придворного суспільства, і в туж чергу він є його доповненням» [79]. Автор порівнює Папагено з Фальстафом, Санчо Панса, та дикою людиною з роману «Івен». Ці персонажі подібно до Папагено, є контрастами до більш ідеалізованих героїв, він, ототожнюється із «папугою», який імітує, але не може досягти рівня Таміно. Їх можна розглядати як два аспекти одного архетипу. Таміно – це «князь світла», ідеалізований герой. Папагено – це його «тінь», він земний та кумедний персонаж, а разом вони представляють дуалістичну природу. В дослідницькій роботі [там само] говориться про зв'язок Папагено з фалічними символами, такими як сопілка та пір'я. Ці символи вказують на його сексуальну природу. Автор посилається на роботи Е. Баховена, який досліджує архаїчні культу родючості та їх зв'язок з фалічними обрядами. Отже, Папагено – це клоун, сексуальний символ та парадокс. Він є супутником героя, який прагне до просвітлення, але сам залишається непросвітленим. В розвідці Р. Шпетлінга [78] розглянуті можливі джерела натхнення створення такого унікального героя, як Папагено. Можливо Е. Шиканедер міг надихнутися п'єсою Арістофана «Птахи». Г. Гете переклав цю п'єсу німецькою мовою, і в його версії є персонаж на ім'я Папагей, який схожий на Папагено з опери.

Музикознавча праця Дороті Кенігсберга [71] описує роль Папагено в опері та його зв'язок з іншими персонажами та символами, авторка зауважує що Папагено і Папагена хоч і окремі персонажі, розглядаються як одне ціле, що представляє аспекти апетитів і чуттєвих бажань людини, які необхідні для здоров'я тіла і просвітлення душі. Вона відмічає присутність ініціативного ритуалу для Папагено, який на шляху випробування стикається з труднощами, не проходить його, адже йому заважає сильне бажання повернутися назад.

Шлях підземними печерами символізує епістемологічний тип і загрозу залишитися в невігластві, якщо не буде пройдено випробування. Чотири персонажі, Папагено, Папагена, Таміно і Паміна представляють різні стадії просвітлення душі. Також авторка пов'язує птахолова з єгипетським богом Міном, який уособлює родючість. Ще, Папагено, як ловець птахів, символізує ув'язнення крилатого духу людини в тілі. Зовнішній вигляд, і спосіб його життя можуть бути пов'язані з образом червоношкірих індіанців. Дзвіночки Папагено символізують здатність музики приборкувати пристрасті та впливати на емоції.

Музичний фільм «Папагено» знятий Лотте Рейнігерсом, був описаний журналістом Ф. Фітцнером [62], дає можливість дізнатися яке прочитання мав Папагено в 1935 році. Фільм поєднав в собі силуети, музику та оригінальні сюжетні елементи. Сюжет поділений на 7 частин, кожна з яких відповідає опері з деякими змінами та доповненнями. Музика до фільму відіграє ключову роль. Вона синхронізована з рухами силуетів та використовується для створення настрою та емоцій. Л. Райнігер використовувала оригінальну музику В. А. Моцарта, а також аранжування та адаптації. Фільм відомий своїми витонченими чорно-білими силуетами. Майстриня використовувала різні техніки, щоб створити ілюзію глибини та руху. «Папагено», це історія про кохання, втрату та возз'єднання. Фільм досліджує теми радості, смутку, надії та оптимізму. Музичний портрет Папагено має переважно веселий, легкий та оптимістичний характер, що відповідає його безтурботному та грайливому характеру. У другій половині фільму музика Папагено стає більш ліричною та емоційною, що відображає його закоханість у Папагену. Він наївний, що підкреслено простою та повторюваною структурою музичних тем, використання високих тонів та простих мелодій надає йому дитячої чарівності. Музика, що супроводжувала його рухи мала динамічний та енергійний характер, а в кінці фільму вона стає урочистою та радісною.

Про центральні мотиви «Чарівної флейти» В. А. Моцарта йдеться в лекції Тімо Мякінен [74], особливої уваги приділено музичним темам Таміно

і Папагено. Мотив птахолова складається з перших чотирьох нот пісні «*Ein Mädchen oder Weibchen!*» який широко використовується в усій опері, в партіях інших персонажів, і в ритуальних сценах. Він пов'язаний з темою любові, радості і простоти, і в той же час використовується для іронічного відображення інтелектуальних обмежень Папагено.

Деякі дослідники вважають, що композитор іронізує над обмеженістю героя, інші ж, навпаки вважають що В. А. Моцарт симпатизує простоті та життєрадісності Папагено. Т. Макікен [73], пише, що його мотив пов'язаний з мотивом Таміно, який представляє героїзм і духовність. Разом вони представляють два аспекти людської природи. Також, його мотив використовується в контрасті з мотивами Цариці Ночі, Моностатосом, які представляють зло.

Варто згадати дисертацію написану Вонг Чі Кюн [79], в ній основним питанням постала музична мова композитора в опері «Чарівна флейта». Образ Папагено аналізується в даній роботі з точки зору характерології, зауважено що головні герої опери достатньо індивідуалізовані композитором, щоб стати живими людськими істотами. Сучасний погляд на класичну оперу описаний в дослідженні Е. Джастіна Бернса. Автор тексту тлумачить вибір Папагено відмовитися від просвітлення не як поразку, а як визначення іншого життєвого шляху. В дослідженні наведені приклади з сучасних постановок, де світло використовується для підкреслення присутності Папагено, створюючи тепле сяйво під час його сцен. Це допомагає візуально відрізнити його від похмурої атмосфери опери та підкреслити радісний характер героя.

Сучасне музикознавство продовжує вивчати оперу В. А. Моцарта «Чарівна флейта» охоплюючи її різноманітні аспекти, наприклад, цікаві та корисні спостереження викладені в дипломній роботі Йоганеса Пухляйтнера [77], автор дослідив ряд питань пов'язаних з символікою твору, а саме: Чи має королівство Зарастро якесь відношення до масонства? Чому в «Чарівній флейті» є храми і священики? Яка мета випробувань, які мають пройти Таміно і Паміна, а також Папагено?

В листах В. А. Моцарта можна знайти його коментарі та відгуки стосовно перших постановок «Чарівної флейти», в 1791 р. він написав дружині: «Я щойно з опери. Зала була повна як завжди. Дуєт Паміни та Папагено “Хто ніжно мріє про любов”, як зазвичай, повторювали на біс, і Передзвін дзвіночків – хор рабів, що танцюють під дзвіночки Папагено, також. Але що мене більше всього робить щасливим, так це *Німе схвалення*¹! Добре помітно, як ця опера піднялась і все більше підіймається у думках глядачів» [52, с. 491].

В «Чарівній флейті» комедійна лінія була пов'язана з птахоловом: «Папагено – фігура чоловіка-папуги що володіє стихійною, грубою силою людської природи. Його образ жартівливого дублера, говоруна, ненажери, боягуза проголошувала недосконалість, звичними якостями людини. Нездатний до рефлексій птахолов повністю у владі стихії життя з її простими радощами і здоров'ям, але безпосереднє життя може проявляти себе тільки у світлі і також може слугувати добру» [52 с. 510].

Музикознавці Черкашина-Губаренко, Л. Іванова пишуть: «Справжнім сином землі змальовує Моцарт Папагено. У музичному плані ці образно-сміслові полюси втілюють в стилістично різноспрямованих інтонаційних комплексах» [42, с. 156].

В іноземній літературі засвідчено, що «Кожний персонаж опери несе важливе драматургічне навантаження, захищаючи ту тематичну сферу, до якої належить, при цьому чотири протилежні тематичні сфери співіснують, хоча і переплітаючись, але, не зливаючись разом, як було, наприклад, в “Дон Жуані” <...> Папагено належить до 4 сфери (царства добродушної метушні і інстинктивних прагнень), що представлена народно-комедійною, наївною, але

¹ «*Німий успіх*» / «*Тиша*», як один із символів масонства – штучно створена тиша підготовчої чорної кімнати і наступного трикратного проходження адепта навколо Ложі: випробовуваний повинен внутрішньо зосередитись і прислухатись до себе щоб пізнати себе. В опері композитор втілює це особливим способом завершення певних сцен, коли музичні номери поступово затихали, і створювали невелику паузу перед наступною сценою, яку він у подальшому називав «*Німим успіхом*».

і лукаво-жартівливою характеристичністю. Музика цієї сфери базується на німецькому фольклорі» [78, с. 595].

В музикознавчому світі існує теорія, що Папагено, це: «Негативний персонаж, не дивлячись на зовнішню привабливість, він в сутності такий самий варвар як і Моностатос. Духовна інерція, лінивість волі і відсталість розуму виводять його за кордони позитивної Сфери» [78, с. 76].

В статті Яна Асмана зазначено, що Папагено профанний персонаж. Він зберігає екзотеричну перспективу народної релігії навіть у царстві таємниці, тим самим створюючи комічні контрасти між внутрішнім і зовнішнім. Серйозність чудес ритуалу іронізується та пародіюється у формі Папагено, при чому жодним чином не зачіпається серйозність та вплив таємниць. Включаючи смішного персонажа з традиції віденського народного театру, масонський ритуал набуває рис барокового світового театру [75, с. 764].

Папагено не є вигаданим персонажем, створеним В. А. Моцартом і Е. Шиканедером, він уособлює фігуру з багатою театральною традицією, серед джерел з яких черпали натхнення творці Папагено, схожими рисами володіють персонажі і з: старої австрійської народної комедії, (де комічні герої, були зображені слугами, клоунами та тваринами); і барокової образності (пишні декорації, гротескні персонажі, константи світла й тіні, ці елементи можна знайти в образі Папагено); і Єзуїтської драми (в таких п'єсах використовували алегоричні фігури та тварин для повчальної функції. Цей вплив можна побачити в моральних уроках, які Папагено отримує протягом опери); і *Comedia dell'arte* (відома своїми ексцентричними персонажами, такими як Арлекін і П'єро). Також коріння образу Папагено можна простежити до доісторичних часів, печерні малюнки з зображеннями танцюристів у масках тварин, які можливо є раннім прототипом таких персонажів як Папагено. В міфології дуже часто зустрічаються антропоморфні фігури (наполовину людина, наполовину тварина/птах) – вони були божествами, виконували ритуальні обряди. Якщо звернутися до сюжету лібрето, то ми можемо простежити присутність магичних сил у Папагено. Він

тісно пов'язаний з природою, з легкістю зачаровує пташок, йому швидко вдається знайти Паміну. Тож, можна припустити, що Е. Шиканедер створив Папагено орієнтуючись не на одну культуру та історію, а створив героя, який увібрав в себе розмаїття традицій різних часів.

1.2. Трактовка персонажа в сольних сценах

Папагено, один із головних героїв опери, це підтверджується простим підрахунком його присутності на сцені, він має більшу частину сольних номерів, і майже завжди є учасником ансамблів. Він єдиний має три арії і є центральною фігурою в 3 дуетах, приймає участь в двох квінтатах. Він перший виходить з арією і останній хто має сольний номер перед фіналом, можна припустити що В. А Моцарт створив тематичну арку між вступом і фіналом. Чим затверджує Папагено, як основного героя опери. Також основна музична тема усієї опери пов'язана із музичними інтонаціями Папагено.

Лібрето до опери написав Емануель Шикандер, він був першим виконавцем партії Папагено, він написав її спеціально для себе, автор взяв за приклад образ італійського Арлекіна², лібретист вирішив подивитись на негативні якості праобразу в іншому світлі, і створив багатогранного сценічного героя, якого без сумніву можна назвати одним із головних, центральних дійових осіб. Історичні відомості свідчать, що його виконання було вирішене в гумористичному та експресивному ключі, співав партію легким звуком, звертаючи увагу на дрібну техніку, яка звучала витончено і чітко. Він приділяв велику увагу публіці, взаємодіяв з нею, чим і підкоряв глядачів. Його виконання стало тріумфом і на той час, вважалося одним з еталонних. На виставах Е. Шиканедер дозволяв собі імпровізацію, він часто додавав до своїх реплік жарти та каламбури. Образ Папагено був для лібретиста символом жартівника з його дитинства, народившись у Штраубінгу і зростаючи у Регенсбурзі він постійно спостерігав на порцелянових виробах зображення птахів з людськими головами що грають на музичних

² Раніше Арлекіно мав ім'я Ганс. В оригінальній версії він був грубим, непристойним, диким, жадібним проміжним персонажем.

інструментах. Такі зображення мають давню історію, символ «птаха» - є фігурою душі і відіграє значну роль у багатьох драмах. Образ півня-вершника, що сягає корінням у глибини людських цивілізацій, протягом історії зазнавав різних інтерпретацій, цей «мотив» можна було побачити не тільки на вишуканих порцелянових виробках, а й на теракотових фігурах, на печеві, у вигляді іграшки і карнавальному образі. Тож для Е. Шиканедера людиноподібний птах поступово набув живого втілення в образі Папагено.

Коли на сцені з'являється Папагено, виникає питання: це птах, чи людина? Вивчивши лібрето, стає зрозумілим, що птахолов нічого сам про себе не знає, ні де та ким був народженим, знає тільки чим займається і стверджує що він людина. Ми бачимо образ який живе справжнім і мріє про майбутнє, не маючи минулого.

Арія Папагено – дія I «*Der Vogelfänger bin ich ja*» / «Я всім відомий птахолов» 2/4 *G-dur, Andantino*) на мелодії вступу звучить монолог розгубленого Таміно. До появи Папагено передує 19 т. грайливої мелодії, живий ритмічний малюнок, висока теситура, гра духових на стакато імітує спів птахів, а партія скрипок і альтів розливається у вишуканих мелодійних фігураціях. Ще не бачивши героя, глядач розуміє, що це буде позитивний і веселий персонаж. В тт. 14-15 ми чуємо відому лейттему Папагено, його гру на дударі, після цих звуків він потихеньку з впевненістю у своїй красі з'являється на сцені, красується своїм яскравим одягом³, видно, що він задоволений собою. Загалом усі 26 т. грають роль попередньої презентації, описують його характер і в туж саму чергу дають йому можливість «продефілювати» і показати різнокольорове пір'я, за спиною у нього висить клітка з птахами, в руках – тримає дудар, яким і приманює пташок. Оркестровий супровід підтримує жвавий настрій птахолова, чергуванням гри оркестру на *staccato* і *legato*, частою зміною динаміки *f-p*, мелодія викладена

³ На прем'єрі Е. Шиканедер був у приголомшливому костюмі, це було пальто, прикрашене вишивкою та старовинними аплікаціями, брюки також були обшиті старовинними візерунками, на голові була довга чорна шапка, з червоними помпонами, птичий дзьоб, були елементи крил, і червоні качині лапки [80].

дрібними тривалостями (8-ми і 16-тими) – підкреслюючи легкість та безтурботне життя Папагено.

Арія по своїй формі і побудові наближена до пісні. Чіткий поділ вокальних фраз по 4 і 8 тактів між якими є вставки висхідної заповненої квінти від тоніки (по мізансцені Папагено грає на дударі), має три куплети, які позбавлені розвитку, таким чином композитор підкреслює простоту птахолова. Ритмічно-мелодійна основа номеру нагадує танок VХІІІ⁴ ст., в основі музичного супроводу такого танку має звучати тамбуурин. Елементи танцювальних мотивів звучать і з вуст самого Папагено, його відомий наспів «Хоп-ца-ца».

У інструментальному складі арії відсутній будь-який барабан, його роль відіграє *Violoncello e Basso* (Бас-Віолончель), партія якої частково повторює в унісон мелодію вокальної мелодії, а більшість матеріалу у терцію та квінту, майже в кожному такті віолончельної партіє звучить тоніка *G-dur*, що слід охарактеризувати, як органний пункт, який є обов'язковою рисою танцю «Тамбуурин», під час якого, виконавець відбивав ритм не тільки на бубні, а й підігрував на маленькій флейті, в даному випадку Папагено підігрує собі на дударі. В статті О. В. Сакало [27], згадує, що Папагено може належати до шаманів, де бубон, в даному випадку, дудар – інструмент який у міфології слугує обрядовим приладдям.

Гармонічний склад арії залишається в рамках *G-dur*, окрім незначних модуляцій в *D* та *S* (тт. 55-57, 65-67, 91-93). Вокальна партія підтримується *T* і *D* акордами, секундові низхідні та висхідні інтервали – складають основу мелодики. Також часто звучать висхідні інтервали *ч8*, 16-ті. тривалості підкреслюють жвавість та в'юнкість Папагено, фрагменти із розспівом складу на дві ноти створюють ефект присутності вокальних фіоритур. Оркестрова партія перекликається із вокальною, послідовно повторюється партія струнних, періодичні вставки гри дударя малюють картину живої природи,

⁴ Тамбуурин – жвавий танок провансальського походження. У якості супроводу використовували тамбуурин. Його мелодія звучала на фоні повторюваних у басі звуків.

легкого вітерця, зухвалість птахолова можна почути у «стрибучій» ритміці (восьма з крапкою+16-та).

Вокальну партію номеру можна охарактеризувати, як просту, невимушену мелодійну «пісеньку», можливо десь схожу і на дитячу. Д. Кернс охарактеризував арію Папагено наступними словами: «<...> інтервальні стрибки, плавний виклад мелодії восьмими тривалостями, сприймаються як спів птахів, наділяють арію народною свіжістю і щирістю, підкреслюють гумор Папагено, який буде з ним на протязі усієї опери» [79, с. 276].

Інформативно-сміслова наповненість арії Папагено – це, по-перше само-похвала і самолюбівання, по-друге – це поступове усвідомлення своєї самотності і сильне бажання віднайти кохану, яка буде спати поряд із ним як «*wie ein Kind*» (“як дитя”). В цих, на перший погляд безтурботних рядках про його легку буденність, криється і мрійлива натура, яка потребує спорідненої душі. Далі у розмові із Таміно, Папагено зізнається у тому, що по справжньому самотній, він навіть не знає свого минулого і рідних.

У розмові з Таміно птахолов демонструє зізнається що не знає звідки він і хто його батьки, а його дозвілля обмежується лише поїданням їжі і полюванням. Варто звернути увагу на одну із значних його рис – це передчасний захист свого простору, як тільки він відчуває загрозу, починає випереджувати опонента «Не чіпай мене, я володію силою гіганта», і першим погрожує нападом, при цьому, в апаратній фразі Папагено зізнається, що при першій же можливості він швидко втече куди подалі. Такий тип поведінки можна порівняти із дитячим. Ми бачимо інфантильного дорослого чоловіка, якому властиві хвастощі, «пір’ястий» жартівник приміряє на себе роль відважного героя, і підтримує помилкову думку Таміно стосовно вбивства Змія «<...> Моя рука сильніша за рушницю <...> я задушив його. <...> В житті не був я таким сильним» [48]. Але, як тільки з’являються три дами, його міф розвіюється.

Картина 5 – № 20 «*Ein Mädchen oder Weibchen...*» / «Мені обов’язково треба...», одночасна форма, мелодію якої В. А. Моцарт запозичив з пісні

Ф. Шуберта «*Lied eines Vogelstellers*» (Ян Ассман). Наляканий Папагено здалеку гукає Таміно. Він чує голоси, які його зупиняють, і забороняють пройти. Він починає плакати, адже гадає що загине від голоду. На його скарги вийшли Оратор та жреці, повідомили що Боги змилоstellились над ним, з однією умовою, що він не пізнає благ небесних, але для Папагено це не стало поганою новиною, його лише хвилює, як йому отримати вина мудрості, оракули задовольнили його бажання, і вдосталь напившись він п'яніє, розуміючи чого насправді хоче.

Життєрадісна, світла пісня про кохання складається з 3 однакових куплетів, яку називають «французькою формою, що зустрічається в німецьких зінгшпілях» і початкового заспіву [67]. Отже, арія складається з 2 контрастних музичних частин (приспів + 3 куплети), що не варіюються. Папагено грає на дзвіночках, щоб загадати своє бажання, а саме, отримати дружину. Як і в першій арії, вокальна партія і вся музична тканина – підкреслюють характер Папагено.

Арія починається з приспіву (*F-du – 2/4 – Andante*) має маршову ритміку, 8 тактовий вступ в нюансі *p* грає лише партія самих струнних і дзвіночки. Пунктирна ритміка та *staccato* перших скрипок, що подвоюють вокальну партію, підтримує «хмільний» стан Папагено. Вокальний вступ арії – період (8 т.), перші 4 такти завершуються на D, наступні 4 – на тоніці.

Куплети арії (6\8 – *Allegro, a-b – C-dur, a-b F-dur, 8+11 tt.*) двочастинна пісенна форма. Починається на домінанті *C-dur* – мелодичний матеріал нагадує селянський танок. В 3 і 4 куплетах ритміка схожа на *Pavana Galliarde*. Для композитора такі прийоми композиції стали традиційними у втілені простих образів, наприклад, в 1 дії «Дон Жуана» «*Giovinette che fate all'amore*», також звучать ритмічно-мелодійні мотиви сільського танцю. Музикознавець С. Хьюз зазначив: «<...> темп арії є типовим для селянської музики Моцарта, який зустрічається в опері “Весілля Фігаро”» [79, с. 365]. Їй передуює короткий вступ, три куплети – покликані розповісти про його земні мрії, вони залишаються незмінними до кінця номеру. Солодкі бажання його

душі втілені в музичному супроводі низхідними рухами мелодії. Чотири або двотактні фрази оркестрового і вокального приспівів характеризуються використанням схожих музичних фігур, таких як трелі, згруповані по 4. Швидкий темп його номеру говорить слухачам про нетерплячість та сильне хвилювання.

Невибаглива гармонійна структура номеру підкреслює задоволення своїм життям. Хоча тональність приспіву залишається незмінною *F-dur*, в другому розділі арії зустрічаються дві короткі модуляції в *D* і *S*, і вони є аналогічними до першої арії Папагено, чим підсилює зв'язок між двома аріями та демонструє його стійку особистість.

Духові інструменти грають важливу роль акомпанементу номеру, їх звучання додає сільської колористичної атмосфери. Однак, саме дзвіночки надають арії чарівного та невинного звучання. С. Хьюз писав: «що арію встановлюють, супроводжують і загалом прикрашають варіації на тему дзвіночків, де кожен з трьох куплетів та приспівів має свій “облігато”» [79, с. 369]. А складність та чарівність цих варіацій зростає з кожним новим розділом. Витримані ноти в альтях насичують теплом спільну звукову палітру, в якій дзвоники – додають дитячої радості, а подвоєна вокальна лінія валторнами у звучанні натуральних нот, ще більше виявляє щиросердність Папагено.

Фраза «*Ein Madchen oder Weibchen wunscht Papageno sich!*» / «Кохана чи маленька дружина – бажання Папагено» – супроводжується лише струнними інструментами. Пунктирні фігури в його мелодії підтримують його самовдоволене та трохи дитяче зухвальство. В вокальній партії зустрічається хроматична прохідна нота сі-бекар, яка з'являється у відповідній фразі «*Täubchen, war Seligkeit*» / «Маленька голубка» в т. 14, і додає витонченого звучання партії, романтичного та тендітного забарвлення. Низхідний рух мелодії в оркестровому супроводі також має в своїй гармонії сі-бекар, який грають фаготи, альти та віолончелі в унісон на тлі висхідної гами скрипок, надаючи образному світу Папагено чуттєвої насолоди.

Третій куплет завершується короткою інструментальною постлюдією, яка складається з двічі повтореної чотиритактової фрази. Вона починається так само, як і короткий вступ до розділу *Allegro*, контур мелодійної лінії і супровід духових та дзвіночків схожі. Скрипкові трелі, за якими слідують стакато в партії флейти а потім і в гобої, доповнюють портрет Папагено, описуючи його як задоволену людину.

Співаючи останні ноти арії, він починає пританцьовувати, на сцені з'являється стара жінка, він вже стикався з нею в попередній сцені, вона прийшла до нього з пропозицією одружитися на ній, Папагено вирішує прийняти її пропозицію, і дає клятву вірності, але з ремаркою «поки не зустріну більш красивішу». Ці слова явили перед ним Папагено, жінку яку йому обіцяли. Нажаль, жреці розлучають їх, адже він ще «не вартий її».

В 9 картині другої дії, №21 (*G-dur*, – 6/8 – *Allegro*), Папагено співає великий сольний номер, це «Сцена повішання» яка починається 18 тактовим вступом, в рамках якого є вокальна вставка, чотиритактова фраза (мелодія якої є аналогічною до перших тактів вступу) «*Parapena!...*» на висхідному *G-dur* тризвуку, він тричі проспівує однаковий мелодичний малюнок. Гармонія мелодії розвивається в *e-moll* з подальшим поверненням до *G-dur*. Сплутаність його свідомості під впливом алкоголю виражена хроматичною гамою. Мелодія вступу з 1-12 тт., схожа на лаконічну прелюдію, перед арією Таміно, та арію Папагено №2 і на уривок з номеру Паміни і 3 хлопчиків. Подібність мелодії та гармонії свідчать про вираження схожих почуттів, але з нюансом, що відображають різницю в характерах персонажів.

Акомпанемент спочатку грають тільки струнні інструменти, а потім долучається весь оркестр. Схвильованого звучання цьому моменту надають недовгі зупинки, наче він задихався, а витримана нота (*d'*) в т. 16 зображає сильну тугу за Папагеною. Нескінченні трелі в струнних і флейті підтримують схвильований стан птахолова, що підсилюється чергуванням швидкого і повільного темпу. Його кохання має земні вібрації, не такі високі як між Таміно і Паміною, він висловлює свої бажання прямо, без зайвої філософії.

Після оркестрового рефрену духових (що схожий на приспів з №2 та фіналу 1 дії) і дзвіночків, на яких грає Папагено, щоб викликати Папагену, він висловлює свої почуття до неї «*Weibchenf Taubchen! meine Schdne!*» тт. 20-23. Вокальна мелодія втілена низхідними рухами у поєднанні із частими повторами однієї і тієї ж самої ноти. Зрозумівши, що він марно її кличе він відчуває емоції сильного розчарування та жалю, які втілені модуляцією в домінанту т. 26. В т. 27 на слові «*geboren*» / «народжений» мелодія завершується октавним низхідним стрибком (d^1-d), як натяк на «*katabasis*», але без плавного руху вниз, а навпаки, підкреслює його швидку думку, яка щойно промайнула у голові, покінчити з життям. Адже до цього моменту він не на мить не сумнівався ні у собі ні у вірності своїх вчинків. Тепер він розуміє свої помилки і шкодує що порушував «мовчання», і дуже кається. Тому різкий октавний стрибок вниз, гарно коментує настій птахолова, що можна вважати символом його рішення обірвати життя.

Інтенсивність емоцій підкреслюється висхідним рухом у вокальній фразі від *D* тоніки, з поступовим посиленням динаміки, де в кінці фрази до партії струнних приєднуються духові на *f*. Гармонія збагачується переходом у *g-moll*. Партії фаготу та валторни (тт. 20-35) грають витримані ноти, одночасно додаючи теплоти та м'якості і створюють певний образ безвихідного положення Папагено, який застряг у пошуках. Вокальна партія постійно знаходиться в однаковому звуковому діапазоні, вона втілена короткими фразами, які розділені восьмими та четвертними паузами. Романтичні інтонації починають свій розвиток з 36 т., в акомпанементі звучать чергування низхідної заповненої квінти, що завершується на (cis^1) та висхідної хроматичної гами, надаючи щемливого забарвлення. Композитор збагатив цей номер частими хроматичними звуками, створюючи секундові інтонації плачу, у 42 т. З 43-46 тт. – на словах «*So brenntsim Herzenskammerlein, so zwickt es hier*» / «Так серце тут горить, так тут болить», музичний і драматургічний склад поєднує у собі дві емоційні сфери, трагічну – його слова, і комічну, його манера висловлювання та гра. Його відчай підтримується струнним

супроводом на основі пунктирної ритміки – який в музичній термінології ще називають «ритмом зітхання». Однак, відчуття серйозності цього моменту невдовзі змінюються легким настроєм на його вокальних строчках «*Diesen Baum da will ich zieren*» / «Я хочу прикрасити це дерево» тт. 61-63 скрипковий акомпанемент написаний композитором в ритміці галопу (восьмі ноти без першої сильної долі) що надало комічного ефекту.

У рядках, де він обвинувачує світ у своїх негараздах тт. 69-75 у музичну тканину знову вплітається сумний *g-moll*, а після рахунку до свого повішання, повертається світлий *G-dur* тт. 115-121, з 119 по 121 тт., Папаєгно веде рахунок а у відповідь звучить висхідне арпеджіо дударя. Композиція переходить до завершення (*Andante*) з чергуваннями динаміки та темпу вже у тональності *g-moll*, він прощається зі світом тт.127-130 «*gute Nacht, du falsche Welt*» / «на добраніч фальшивий світе!». Ця строфа – драматична кульмінація сцени, лаконічна оркестрова вставка виконує дві ролі: 1) мінорна тональність, хроматизми, швидкі трелі скрипок – створюють атмосферу смутку та безнадії; 2) оркестр імітує метушливий стан Папаєгно, який озирається довкола, у пошуках порятунку.

На цих словах з'являються хлопчики (*C-dur – 4/4 – Allegretto*), його рятівники, це початок нового епізоду, наповненого новими мотивами, які стануть основою для діалогу-дуету Папаєгно з Папаєгною, де фігурує яскрава, сяюча мелодія дударя, яка стає символом щастя їх возз'єднання. «Сцена повішання», має внутрішні, як музичні так і емоційні контрасти, гармонія, та мелодія номеру передає його хвилювання, розпач, розчарування і любов. Даний номер набагато динамічніший від його попередніх арій, часті фразові повторення, модуляції, присутність скрипкових трелей і гнучкої динаміки, темпові градації, переривання фраз короткими паузами – значно збагатили психо-емоційний портрет Папаєгно. «Сцена повішання» – це кульмінація і завершення духовного розвитку птахолова, саме тут, вперше він пізнав і зрозумів моральну цінність тих випробувань які він так і не зміг пройти, і тут

відбулось його особистісне зростання. Остинатний виклад вокальної партії Папагено – демонструє його наполегливість, та ідейну нав'язливість.

1.3. Образ Папагено у взаємодії з іншими персонажами: ансамблеві сцени

Квінтет (Папагено, Таміно, Три Дами), картина III, № 5 (*B-dur – Allegro – 4/4*). Має наскрізну форму. Номер стартує з ноти (сі-бемоль), що звучить в оркестрі на *f*, після якої лунає грайлива трель, і тризвук *B-dur* у низхідному русі в унісон струнних і фаготів, а згодом і в партії гобоїв. Частина партії (з тт. 3-7, 11-15, 19-24, 27-33) Папагено має співати закритим ротом «Хм-Хм-Хм», його вокальна лінія дублюється групою струнних. Хмикання птахолова чергуються з фразами принца перш ніж зазвучати контрапунктом. Важливу роль грає міміка і жестикуляція, навіть не дивлячись на ускладнення, які заважають йому висловлюватися, композитор не залишає свого героя без такої яскравої характеристичної лінії, як любов до бравурних словесних демонстрацій. Мелодія хмикання втілена репетиціями однієї і тієї ж ноти і інтервальними стрибками на *m6* у низхідному русі та *ч4* у висхідному, вокальна партія підтримується дублюванням фаготу штихом *staccato*. Партія Папагено в квінтеті має простий акомпанемент, його спів підтримують струнні, партія яких має прості гармонії (*T, S, D*).

Помилування птахолова втілене на домінанті *F-dur* тт. 40-42 «*Nun plaudert Papageno wieder!*» / «Тепер Папагено знову говорить!» мелодія викладена чвертями на одній ноті (*c'*). З тт. 54-78 усі персонажі співають на *sotto voce*, з 59 по 62 тт. динаміка починає поступово зростати, основна тональність змінюється на *g-moll*.

Папагено демонструє свій страх в момент, коли чує про доручення від Королеви Ночі, він не на жарт наляканий, і не боїться продемонструвати свою хитрість та намагається тихенько піти, обережно прощаючись з Дами тт. 141-144. Він сором'язливо хоче відпроситись у дам, питається дозволу піти ⁵,

⁵ В цьому ми бачимо позицію не дорослого, самостійного чоловіка, який може вирішувати свою долю, а людину із дитячим світосприйняттям, звісно, він знаходиться на службі, але

в музичну тканину ненадовго повертається *g-moll*. Поки Три Чарівниці вручали Таміно чарівну флейту, в метушні птахолов користується можливістю попрощатися і покинути компанію задля свого порятунку: «Дозвольте мені піти чарівні леді? Тож я прощаюся з вами». В музиці відбувається зміна на мінорний лад, хроматичні інтонації ілюструють відчуття страху Папагено. Проста вокальна фраза під кінець стає складнішою, прискорення темпу і хроматизм, в акомпанементі проголошують його сильне бажання піти. Наполегливість його задуму В. А. Моцарт зображує повторами однієї і тієї ж ноти (*d*), така манера спілкування суперечить діям дорослої людини, і притаманна для дітей та підлітків. Мелодична лінія в альтях і низьких струнних, витримані ноти дерев'яних духових говорять про його сильну стурбованість в даній ситуації, він розуміє що йому не уникнути складного шляху. В музичній палітрі тривожні сигнали Папагено втілені *g-moll* тональністю, хроматичними акордами. Його спроба відмовитись від завдання супроводжується унісоном скрипкових на *staccato*, до поки він не заспівав «*dafür bedank ich mich*» / «дуже тобі дякую!», наче ще має крихку надію на втечу, але низхідний октавний інтервал в пунктирному ритмі, проголошує його наполегливість.

Акомпанемент повністю відтворює поведінку Папагено. В тт. 154-162 він аргументує своє небажання бути провідником. В музиці йде гармонійне нагнітання, виражене секундовим хроматизмом, а повтор тих самих нот (*a* і *gis*) – демонструє його схвильованість, він впевнений що Зарастро буде знущатися і змучить його до смерті: «*Sicher ließ ohne alle Gnaden i mich Sarastro rupfen braten*» / «Звісно, Зарастро холоднокровно вб'є мене». В музиці чути тремтіння Папагено, він повторює рядки «общипає, засмажить», і в цих словах ми чуємо, що він себе відносить до пташиного класу, в чому присутня

прислужування Таміно у його обов'язки не входить, тому він мав право відмовитись. Чи можна вважати це дискримінацією, певно що так, для самого В. А. Моцарта факт прислужування був не прийнятним, згадаймо «Весілля Фігаро» - де служниця Сюзанна і її наречений стають на чолі супротиву законів Графа, і таких прикладів є чимало.

певна самоіронія і комічність. В наступній висхідній фразі його мелодія рухається по півтонах «<...> а собаки розірвуть» з поступовим посиленням динаміки до (*d2*) – як кульмінація його тривоги. В партії перших скрипок мелодія втілена коливаннями, наче зображує відмову чарівниць, на цьому фоні Папагено співає свою партію, нервові тремтіння його вокальної лінії контрастує іншим групам інструментів, фаготи і альти тричі грають в один голос, їх мелодія має хаотичний, звивистий рух. По мізансцені птахолов ходить туди-сюди, він напружено думає, а гармонія цього моменту набуває емоційного нагнітання за рахунок хроматичних інтервалів *v2* (*cis* та *es*).

Комічний образ птахолова В. А. Моцарт вирішує підтримати акордами з підвищеною V, їх драматична наповненість також символізує і його егоїстичну натуру. В других скрипках та басах звучать довгі звуки, наче він затримав дихання, що вказує на його страх, від якого завмирає серце. В альтовій партії звучить натуральна (*e*), вона додає фразі «І мене старий Зарастро зварить, зварить у печі» (тт. 160-162) стурбованого і щемливого звучання. Перші скрипки в октаву подвоюють вокальну партію, а другі скрипки повторюють вокальну тему 1 дами. Така імітація підсилює емоційну напругу та єднання героїв. Чергуванням акордів з підвищеною секстою і домінантових акордів в групі духових створюють відчуття тривоги та невизначеного становища.

Уся звукова палітра цієї сцени і текст лібрето розкривають птахолова, як егоїстичного персонажа, який дбає лише про своє особисте благополуччя, особливо це виявляється в наступних його рядках: тт. 170- 178 «Забрали б краще принца чорти. Мені життя миліше серед гір». Він не високої думки про Таміно: «... він втече від мене як грабіжник». В цьому маленькому монологі, ми бачимо певні риси характеру Папагено, такі як, боягузтво, егоїзм, відсутність моральної честі, адже його навіть залишила байдужим історія про полонену Паміну, яка потребує порятунку. В оркестровому супроводі частково повторюється попередній матеріал, лише присутність висхідних квінт в партії Папагено (коли він порівнює Таміноі із крадієм) створюють

атмосферу рішучості. Перші скрипки, фаготи та альти в унісон повторюють один і той самий мотив (безперервні квінтові інтервали) упродовж 5 тактів.

У його першій арії, ми чули як він захоплюється жінками, то чому ж можливість урятувати чарівну принцесу не зацікавила птахолова. Це можна пояснити відсутністю певної зрілості, його поведінка позбавлена мужності і апелює навіть не до підліткового віку, і навіть не до молодого чоловіка, зазвичай юнаки навпаки здатні на авантюрні вчинки, тут же, ми бачимо дитячу манеру поведінки. Яка яскраво проявиться коли Папагено отримає подарунок від Дам, які вручають йому гlockenschпіль, він з задоволенням прийняв нову іграшку, і лише на мить відволікся від своїх страхів, а через пару фраз почав виказувати свою недовіру щодо чарівних якостей предмету. На тлі тональності *Es-dur* ввічливо й наполегливо Дами намагаються вмовити його на мужній вчинок. Композитор вирішує розсіяти фактуру, розвиваючи музичну тканину за діатонічним принципом, в каденції звучить VII ступінь замість звичного IV.

Зацікавленість інструментом підкреслюється ритмічними нагнітаннями: чергування 4-х 16-тих на *legato* з чвертями на *staccato* говорять про його тривогу. У вокальній темі герой співає інтервали висхідної m_2 , що на слух сприймається як тремтіння голосу «*Ei ei! Was mag darinnen sein?*» / «Ай ай, що ж це може бути?» тт.182-183.

Девід Кеймс () відмітив: «Квінтет має віртуозність наймайстерніших комічних моцартівських ансамблів. Гумор і краса зливаються воєдино, і кожна подія знаходить своє влучне вираження у, здавалося б невимушеній музичній безперервності, а жвавність і комічність квінтету створено завдяки партії Папагено» []. На протязі усього квінтету оркестр виконує різноманітні функції, і як інструментальний супровід, подвоює основні голоси, і як самостійний мелодичний матеріал. Інколи оркестр продовжував вокальні фрази, чим підтримував основний настрій номеру (тт. 141, 143, 145).

Терцет (Моностатос-Паміна-Папагено), картина IV, №6, (*G-dur – Allegro molto – 4/4*). На початку терцету відбувається спір між Паміною та Моностатосом (тт. 1-30). До співу птахолова передуює короткий вступ, (тт. 31-

36). В цьому номері, Папагено, не знаючи куди потрапив, знаходить непритомну принцесу. Це веселий і короткий номер, музична тканина підкреслює комічний характер терцету. Грайливі трелі перших скрипок, натякають на присутність птахолова нагадуючи щебетання птахів. Пунктирна ритміка, *pizzicato* скрипкових, легкі висхідні арпеджіо на *staccato* у партії альтів і віолончелей поєднуються із октавним спадом басової партії. Підвищення тоніки на пів тону (*gis*) у других скрипках, створює веселу атмосферу. В. А. Моцарт підкреслює важливість Папагено окремим, хоч і невеличким вступом, за рахунок чого, герой має можливість самоствердитись і продемонструвати свій жвавий темперамент. Він пильно озирється довкола, намагаючись зрозуміти куди потрапив. Коли Папагено входить до кімнати (на короткому пасажі) оркестровий акомпанемент передає його невпевненість та тривожність за допомогою протиставлення партії 1 скрипок (грають 2 і 4 долю) проти басової партії (грають 1 і 3 доли). Вокальна Партія Папагено майорить повторами одних тих самих нот, що характеризують його, як прямолінійну і відкриту натуру. Безтурботний настрої передають струнні і флейта (пунктирний ритм, повторювані ноти на *staccato*), вони грають на октаву вище від стакатних фігурацій в партії альтів та віолончелі, і символізують активні, «пурхаючі» рухи крилами пташок, під час яких, Папагено хаотично рухається і озирється довкола. Як і в попередніх номерах, мелодійна гармонія музичної теми Папагено доволі проста, це повтори тонічного і домінантового тризвуку. Перша фраза, нагадує початкові такти з 1-ї арії, вони мають однаковий мелодичний малюнок, підйоми та спади в партії акомпанементу і однакову тональність.

Вокальна партія Папагено постійно знаходиться у тісному взаємозв'язку із оркестровим супроводом, голос птахолова часто повторює оркестрові пасажі, їх дублює соло фагота, наприкінці додаються інші дерев'яні духові.

Жак Шейлі (), прокоментував цю сцену наступним зауваженням: «Даний номер можна порівняти із першою сценою опери, коли Три Дами зібрались навколо непритомного Таміно. В цій же сцені, ми бачимо непритомну Паміну,

а біля неї у своєму хвилюючому монолозі нависає Папагено» []. Таким чином, композитор створює паралельні драматургічні лінії образів, споріднюючи Папагено із світом Королеви Ночі.

Сцена завершується кумедним дуєтом *buffo*, Папагено зустрічається із Моностатосом, обидва сильно лякаються, ритмічний малюнок підтримує їх переляк у вигляді музичного заїкання. Струнні грають октавні інтервали в унісон. Пунктирна ритміка і легкі штрихи нагадують вступну тему птахолова, гармонічне наповнення не виходить за рамки Т та D. Обидва герої зображені кумедними і боягузливими, вони не чують один одного, і благають про пощаду, перш ніж розбігтися по різним куткам. Духові та струнні дублюють і слідуєть вокальним партіям, коли обидва вигукують «Ху», інструменти підхоплюють ті самі музичні фігури з вокальної партії. Девід Кернс зауважив, що: «Короткий дует Папагено з Моностатосом, супроводжений пунктирним ритмом у струнних, багатий на октави і насичений абсурдом» [79, с. 276]. Жак Шейлі писав, що: «Слід відзначити легкість останнього такту, який закінчується на слабкій долі, щоб краще описати непомітний відхід двох переляканих чоловіків. Насичений абсурдом дует, винятковий фінальний такт, і музика в цьому розділі виконують важливу функцію стеження за розвитком історії через образи Папагено і Моностатоса, обидва з яких зображують природу егоцентризму та безхребетної боягузості перед лицем негараздів» [79, с. 277].

Прийшовши до тями, Папагено повертається до Паміни, яка вже відкрила очі. З перших звуків ми чуємо злагодженість між ними, вони одразу стають друзями, адже безпосередність приваблює їх один до одного. Папагено розповідає про завдання з яким його та Таміно відправила Королева Ночі. Юна принцеса одразу ж закохується у невідомого для неї принца з чужих земель, а Папагено поринає у свої печалі про відсутність коханої. Паміна одразу ж підтримує його дружньою порадою набратися терпіння «Небеса побачать його бажання». З цього починається їх дует №7 четвертої картини «*Bei Mannern, welche Liebe fuhlen*» / «Коли трішки закоханий чоловік», (*Es-dur*, 6/8,

Andantino). Написаний у простій куплетній формі, де в кінці другого куплету, Партія Паміни розгортається грайливими фіоритурами у невеликій кульмінації. Ліричні мотиви номеру розливаються романтичними мотивами. Описуючи дует Г. Аберт зазначив: «<...> герої наповнені любовними почуттями, проголошують важливість кохання, при цьому вони нічого схожого не відчують один до одного, окрім невинної дружби» [27, с. 60]. Девід Кеймс відмітив, що: «Безпосередність і невибагливість мелодії цього гімну силі любові, а також простота акомпанементу відображають не тільки простоту Паміни та Папагено, а й їхню людяність. Хоча вони і не розуміють що таке кохання, про яке вони так палко співають, але їх вокальні партії демонструють зворотнє» [79, с. 280]. Вокальна тема Папагено не така багата і піднесена як у Паміни, але у поєднанні із партією принцеси, його лінія набуває чарівно-романтичного звучання.

Дуетові передуює розмовний діалог, це перша зустріч і знайомство Паміни з Папагено, але птахолов не одразу довіряє принцесі, і перевіряє чи схожа вона на свій портрет, заспокоївшись, він продовжує розповідати дівчині хто він і з якою ціллю прибув, почувши про Таміно, вона поринула у любовні роздуми, які перервали її страхи, вона також вирішує перевірити Папагено, чи він не підготував пастку, і не відведе її до Зарастро. На що він відповів: «Як? Я злий дух?! <...> Я найдобріша душа на усій планеті» [48]. Така щира реакція і оцінка самого одразу її заспокоїли. Після чого починається короткий вступ (3 тонічних тризвуки і D3/5) у два такти на стакато у струнних, яким відповідають кларнети і валторни на *p*. Світлого звучання музиці надає альтова партія з їх грою ноти (*b*) у той час як другі скрипки звучать на відкритій струні соль, завдяки чому музика забарвлюється і розквітає. Китайський музикознавець Вонг, Чи Гин Марк (1992) ототожнив початкові фрази вступу із чоловічим і жіночим світом: «Три повторюванні акорди, які переходять від G до D, ніби представляють чоловіка, який є більш активним і бажає взяти ініціативу у свої руки. Фраза-відповідь – “Жінка” у своєму

плавному і солодкому звучанні висловлює внутрішню згоду в пасивній і водночас величній манері» [79, с. 165].

Вільям Манн відзначив схожість і відмінність між двома персонажами: «Короткі вокальні фрази типові для німецького зінгшпілю, але їх кантиленність не позбавлена і італійського наспівного бельканто. Другий куплет має легкі зміни, делікатні прикраси та яскраву і бравурну коду в якій вокальна лінія Паміни стає більш пишною, оскільки вона думає про ідеальне кохання. Партія Папагено відіграє роль акомпанемету, але не як коханець, а як інший шукач любовних стосунків» [79, с. 169]. У даному номері ми бачимо, що В. А. Моцарт продовжує поєднувати воедино два різні класи⁶, і доручає саме Папагено бути провідником для Паміни у світ любовних почуттів.

Обидві вокальні партії дуету дуже схожі між собою, вони разом потрапляють у різні складні ситуації, а їх союз як дружній так і музичній підкреслює силу добра. Музичний супровід до партії Папагено доручений першим скрипкам, у них звучить трель, за якою йдуть розділені паузами ноти на стакато, чим нагадує акомпанемент до №5 (квінтет). Як і там, ця ритмічна фігура зображує комічні жести птахолова, тут він намагається втримати Паміну від надмірного хвилювання, щоб через її бурхливі емоції їх не почули і не схопили.

Нервові занепокоєння Папагено під час дуету з Паміною може символізувати його щирі почуття до неї, але і водночас, це відчуття страху перед відповідальністю. На нашу думку, в даній сцені присутня дитяча наївність, схвильованість Папагено можна пояснити тим, що він побачив надію на створення свого особистого щастя, адже, йому так легко вдалось знайти Паміну. Він стає для неї провідником, і показує шлях до коханого.

Дует з фіналу (Папагено і Папагени) дія 2, картина IX (*G-dur – Allegro – 4/4*). Умовно він складається із 3-х частин (а-Т, b-D, с-Т). Даний номер, є одним

⁶ На думку О. Яна – це клас природних, простих почуттів, а не просвітленої моралі. Він дає цікаву інтерпретацію, що Паміна, будучи недосвідченою дівчиною, готова потрапити і у полон до Папагено [79].

із самих відомих дуетних сцен, його часто виконують в рамках збірних концертів, адже його яскрава драматургія, жвавий та радісний музичний настрій, дарують слухачам гарні емоції. Зміст дуету – обговорення сімейного життя, скільки дітей їм народити, і хто саме це буде, хлопчик Папагено, чи дівчинка Папагена. В дуеті Папагено з Папагеною вокальні партії втілені штрихом *staccato*, на початку номеру вони імітують голоси один одного, і повторюють однакові вигуки, до останньої ноти, дует буде звучати в атмосфері легкого й кумедного настрою, передаючи їх щасливий настрій.

Дуетові передуює розмова Папагено із трьома хлопчиками, які його рятують від загибелі, він вторить туж саму мелодію, яку співав 2-й хлопчик, висхідний октавний рух (заповнена квінта) – який символізує його повернення до життя, воскресіння «*anabasis*», хоч прямих рядків, пов'язаних із теологією тут не має, ми можемо орієнтуватися на підтекст, адже за сюжетом, це є ключовим моментом повернення Папагено до життя, хлопчики показали йому шлях до порятунку, який лежав у грі на чарівних дзвониках, звуки яких, приведуть героя до коханої. Поява Папагени також зображена оркестровими висхідними арпеджіо (птахолов грає на дзвіночках), яка по мізансцені спускається з небес. Вокальна партія Папагено, де він дає накази дзвоникам призвати його кохану, втілена чвертями, і віддалено нагадує хорал у поєднанні із ритуальним співом, в чому і проявляється його зв'язок з світом шаманів. Фраза «*Erklinge, Glockenspiel, erklinge! Ich muss mein liebes Mädchen sehn!*» / «Дзвоніть, дзвоники, звучіть! Я повинен побачити свою дорогу дівчину» тт. 158-164 супроводжується витриманим тоном партією гобоїв, фаготів – як символ затриманого подиху в хвилюючому очікуванні. Приєднання повного оркестру в каденції робить звучання пишнішим та урочистішим. SII7 і T6 в акомпанементі додають легкого віяння невідомого вирішення його складного становища, адже він не знає чи спрацює його поклик. А от чергування в наступній фразі D і T акордів, виражає певність Папагено в тому, що він знайде свою майбутню дружину. Вокальна лінія повторюється фаготами та 1-ми

скрипками в короткому оркестровому післяслові, забарвлюючи загальний тон номеру радісним звучанням.

Музичний 8 тактовий вступ де обидва герої побачили один одного втілений скрипковою групою оркестру штрихом *staccato*, в нюансі *p*. Першим починає співати Папагено, його партію і манеру висловлення імітує Папагено, повторюючи його емоційний настрій. Розділення паузами фрази 1-х скрипок підкреслює зворушеність від зустрічі. Згідно із слів Хьюза: «В дуеті простежується аналогія героїв із птахами, папугами» [79, с. 328]. Основний штрих номеру – *staccato*, підсилює їхнє заїкання. Фігура трелі, що є характерною для музики Папагено, виражає хвилювання пари. Це підсилюється висхідними гамами від Т до D та низхідними терціями перших скрипок. Різкі акорди на *staccato*, що схожі на клювання дзьобами пташок, підтримуються басами. Прості гармонії – як символ простоти обох персонажів. Вступ повторюється двічі, протягом якого герої з дивуються і одночасно радіють дивляться один на одного, наближаються все ближче, поки нарешті не впадають в обійми.

Заїкання обох закоханих, комічно підкреслюють повторення «Па-па-па», с початку повільно, потім з наростаючим прискоренням, у вокальних партіях героїв служить пташиним закликком, що підкреслює їхню спільну природу. Мелодійні лінії партій дублюються першими скрипками. Тремоло скрипкових – надають ефекту хвилювання. З тт. 31-35 – присягаються в коханні, і називають себе чоловіком і дружиною. Щастя Папагено і Папагени повторюється оркестровим *tutti*, скрипки грають тричі тризвук *d-dur* на фоні низхідних рухів духової групи інструментів. Флейти та гобої вторять октавний інтервал (*d-d*).

Наступний розділ – в *D-dur* (т. 40-60). Композитор робить допис *ritard.* (т. 52) – поступове, плавне сповільнення, для надання цьому епізоду стриманого звучання і спокійного характеру, вони почергово співають свої фрази, що мають однакову мелодійну лінію. В 46-52 тт. В. А. Моцарт поєднує їх партії, вони співають разом в терцію. Акомпанемент – має хоральну

природу, це свого роду молитва, в якій вони просять подарувати їм дітей. Скрипки грають *вз*, а альти *мз*, підкреслюючи любовну гармонію між героями. З т. 60 поступово до музичної тканини додаються гама дерев'яних духових, арпеджіо скрипкових пунктирною ритмікою, повільне діатонічне звучання контрабасів, що призводить до динамічної *стрети* і повернення *G-dur*.

Вокальна партія Папагено подвоюється двома першими скрипками в октаву, тоді як Папагена подвоюється першим фаготом на октаву нижче. Його фрази супроводжуються трелями, які були в першому розділі дуету, але тепер вони втілені другими скрипками, восьмими тривалостями, ще з більшою силою, передаючи його бурхливу радість. Папагено прагне до створення сім'ї, а особливо його цікавить статус батьківства, яке можна розцінити як знак його дорослішання.

Простота музичних фраз продовжує репрезентувати фольклорний колорит, який підкреслюється певною групою інструментів, наприклад, флейти, що підсилюють своїм звучанням вокальні голоси, струнні, додають танцювального ефекту. Звучання гобоїв з фаготами – збагачують музичне полотно номеру теплими барвами.

Фінальну частину дуету Папагено починає зі слів тт. 84-88 «*Es ist das höchste der Gefühle, wenn viele, viele, Papagena*» / «Це найвище з почуттів, коли багато, багато Папагено», яку згодом повторює і Папагена, але з невеликим проханням, побільше маленьких Папагена. Бравурне завершення втілене короткими повторами «Па-па-па» в швидкому темпі, які супроводжуються тремоло скрипкових. Дуєт нагадує пісню скоромовку, комічного походження. Подібні дуети будуть часто зустрічатися в вокальній музиці Дж. Россіні.

В аналітичному дослідженні Отто Яна ми знайшли наступний коментар: «Форма цієї розлогої сцени цілком вільна. Розмір музики слідує за різними точками сцени, декламаційні пасажі переривають довгі вокальні мелодії, і описові фрази, що повторюються у відповідних місцях, щоб зберегти цілісність» [79,с. 316].

Висновки до Розділу 1

Присутність Папагено на сцені значно перевищує присутність інших героїв опери. Багаточисленні сольні номери, і часта участь в ансамблевих сценах, являються яскравим прикладом цього твердження. Він єдиний персонаж який має 2 арії, (хоч вони і мають пісенну форму), розгорнутий сольний номер у фіналі 2 дії, являється центральною фігурою у 3 дуетах і 2 квінтетах.

Перша арія «*Der Vogelfänger bin ich ja*», репрезентує Папагено, як життєрадісного і безтурботного птахолова. Має пісенну форму, з чітким поділом вокальних фраз на 4 і 8 тактові сегменти, які чергуються з висхідними арпеджіо, що грає Папагено на сопілці. Проста мелодія вокальних фраз інколи забарвлюється танцювальними призовами до танцю «Хоп-ца-ца». Задьористість скрипкового супроводу, що дублює партію соліста підсилює його бравурний виступ-презентацію, підкреслюючи легкий темперамент, а злітними висхідними поривами, пташину природу Папагено. Ритміка арії апелює до танку XVIII ст., де основні акценти доручені партії віолончелі та басовій віолончелі (їхні партії частково дублюють вокальну мелодію), і майже в кожному такті звучить тоніка *G-dur* – як органний пункт, який є характерним атрибутом танцю Тамбурін. Аналогія з даним танком розкриває приналежність птахолова до світу шаманів. Гармонія обмежена *G-dur*, з незначними відхиленнями, основу музики складає стандартний набір акордів T-S-D. Мелодика побудована низхідними та висхідними секундовими і октавними інтервалами. Періодичні вставки заповненої квінти вгору у виконанні сопілки – є візитними звуками Папагено і символізують його зв'язок зі світом природи.

Арія №20. Розділ 6/8 містить 3 куплети з різними словами на однаковому музичному супроводі. Єдиний музичний перехід між строфами знаходиться в партії дзвіночків, звучання якого посилюється у приспіві, і в розділі *Allegro*. Зростаюче нагнітання ритмічних «фігур» в партії дзвіночків, відображає душевний стан Папагено, чим більше він думає про успішний пошук пари, тим більше він стає схвильованим. Третя строфа завершується постлюдією, яку

можна розглядати як завершальний штрих. Характерні риси арії: повторення мелодійних фраз, характерних для Папагено, вказує на його егоїстичну природу. Оркестровий супровід підсилює істотні дитячі та сільські елементи його характеру. Важливим елементом цього номеру є присутність в ньому партії дзвіночків, в повторенні фрази з 4 тактів їх звучання замінюються струнними. Перші скрипки подвоюють мелодичну лінію на октаву нижче, зображуючи жвавість Папагено. Вокальна мелодія побудована на простому чергуванні фраз, має невеликий діапазон, невибагливі, короткі фіоритури без розгорнутих колоратурних виспівів. Арія має народно-пісенну форму, оркестровий супровід по чергово грає мелодію прелюдії і партію Папагено. Мелодія даної сцени – проста, побудована на повторах, що є характерним для народної музики.

Партія Папагено у квінтеті III картини №5 відіграє ключову роль у розвитку драматургії номеру та створенні його емоційної атмосфери, його настроїв має динамічний розвиток, протягом номеру він демонструє широкий спектр почуттів. Наприклад, на початку квінкету Папагено з'являється як покараний блазень, благає про допомогу. Він зображає страждальця, але при цьому сприймається як комедіант, в чому йому допомагає жвава міміка і безперервні хмикання. В середній частині квінкету він демонструє байдужість до проблем Таміно. Така поведінка розкриває його егоїстичні риси. Він не здатен на ризик і надто боїться зустрічі з Зарастро. Його очікування небезпеки репрезентується музичними засобами: мінорна тональність, динамічні контрасти, хроматичні ходи. Птахолов розпочинає номер своїм мугиканням, мелодія його стонів втілена репетиціями одного звуку з чергуванням м6. Його образ збагачується музичним супроводом, і звучанням акордів з підвищеною квінтою. Повтори одних і тих самих нот – говорять про його наполегливість, висхідні квінти – про рішучість зберегти своє життя і піти подалі від небезпеки. В терцеті, IV картини він демонструє себе зацікавленим і обережним. В музиці прозора фактура, як аналогія незвіданого та таємного. Вишукані інтонації оркестрового супроводу, звучання флейти в високій

теситурі на фоні низьких тонів фаготу втілені жвавою ритмікою, яка яскраво проявиться в заїканнях Моностатоса та Папагено в завершені терцету. Не дивлячись на сильні страхи, герой рішуче налаштований на порятунок принцеси. Основу музичної теми птахолова складають пунктирна ритміка, простота вокальних фраз, гнучка динаміка. Номер є важливим моментом у розвитку сюжету опери і розкриває Папагено в іншому світлі, як добродушну та романтичну особистість.

Його дует з Паміною (картина IV) – має любовні інтонації, але кожен з героїв не відчуває такого один до одного, тим не менш вони мають спільну емоційну «хвилю», їх щирі надії на кохання втілені в музичному плані плавними вокальними фразами Паміни і розгорнутими каденціями. Дует написаний у простій куплетній формі, оркестровий супровід має світле забарвлення, і прості гармонії. Партія Папагено супроводжується скрипковими трелями. На початку дуету птахолов вторить Паміні, проспівуючи після неї таку ж саму мелодію, далі їх голоси поєднуються контрапунктом. Любовний же дует з Папагеною, суттєво відрізняється від попереднього – має три частини, основа музичного руху – пунктирний ритм. Використання контрастних тем для характеристики персонажів. Часті динамічні зміни, віртуозність вокальних партій, висока теситура. Вступ і кода мають унісонну структуру. Основу гармонії складають T-S-D акорди, мелодія вокальних фраз на початку дуету імітує їх заїкання. Оркестровий супровід підкреслює радість героїв, барвисто і яскраво підтримує їх емоційний стан.

РОЗДІЛ 2

ПРАКТИЧНІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗА ПАПАГЕНО В СЦЕНІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ

2.1 Папагено у світлі режисерської версії Джошуа Шоу та Е. Скотта Левіна

В сюжеті опери «Чарівна флейта» ідеї просвітництва, пошук істини, боротьба добра зі злом, кохання та прийняття себе чітко прописані й залишаються незмінними для багатьох сучасних режисерів. В той же час нові тенденції втілення класики дають можливість для творчого переосмислення. Режисери та виконавці шукають нові способи донести глибинні сенси опери до сучасного глядача, використовуючи оригінальні візуальні рішення, музичні інтерпретації та акторські прийоми.

В даній роботі ми розглянули постановку *#Superflute* некомерційної оперної компанії (*POP – Pacific Opera Project, 2023*) під керівництвом Джошуа Шоу та Е. Скотта Левіна (який виконав роль Папагено), в театрі Ель Портал у Північному Голлівуді. Вони суттєво відійшли від традиційної версії, переклали і переписали лібрето англійською мовою. Сюжет втілений у стилі відеоігор 90-х років, максимально в легкій та ігровій формі. Ця інтерпретація переміщає героїв у світ відеогри: *Super Mario Bros 2*. Персонажі, декорації і костюми стилізовані під 8-бітні відеоігри, створюючи атмосферу ностальгії і радощів. Під час вистави глядачі могли користуватися своїми смартфонами, щоб впливати на хід подій.

Внесені зміни зберегли дух оригіналу, і в той самий час наповнили основний сюжет своєю історією, додаючи дотепні жарти та натяки, наприклад з вуст Папагено глядач почує про галюциногенні гриби, які він постійно їсть, про стереотипне уявлення стосовно італійських іммігрантів і мафію, та багато іншого. Проте, дана адаптація балансує між вірністю опері і новими елементами, обережно оновлює сюжет, і передає настрій оригіналу. Англійська мова лібрето зробила оперу більш доступною для місцевого

населення, дозволила глядачам напряду контактувати із співаками, посилюючи як драматичні, так і комедійні елементи.

На нашу думку, таке інтерактивне вирішення може зацікавити нове покоління оперних глядачів. Її новизна захоплює своєю інтерпретацією, вона весела та зачаровує мультимедійністю, і якою б надсучасною вона не була, ми побачили в ній максимальне наближення до постановки 1791 р., адже за часів В. А. Моцарта публіка теж була активним учасником театральних подій, Е. Шиканедер мав на меті зробити з опери розважальну виставу, і *#Superflute* активно демонструє саме такий підхід, захопливого, веселого і витонченого оперного шоу XXI ст.

Е. Скотт Левін, що зіграв головного героя в даній виставі отримав похвальні відгуки від критиків: «Папагено в цій виставі – це справжня зірка. Він кумедний, чарівний і зворушливий» *The New York Times* (2023) [60]; «Папагено – це серце цієї постановки. Він робить історію більш емоційною та захоплюючою» *Opera News* (2023) [там само].

Увертюра опери також є дійовим лицем, під час її звучання на сцені загоряється великий екран, на ньому зображені аватари персонажів і їх імена з «Чарівної флейти». Таким чином, кожен герой грає подвійний образ, і з опери і з відеогри. Де кожен має чітко окреслені особистості та мотиви, а їхні рішення ґрунтуються на їх подвійному досвіді, світогляді, на правилах та механіці гри в якій вони живуть. Звідси виходить змішування світів, адже персонаж опери стає героєм відеогри, поєднує в собі два виміри, світ опери та гри. Актор, який втілює подвійну роль, повинен вміти репрезентувати обидві особистості. Це потребує значних зусиль, практики, уяви та сценічної майстерності.

Дійство історії розгортається в 1985 році, в час розквіту NES (Система розваг Nintendo – 8-бітна ігрова приставка). Декорації на сцені зроблені із картону, і повністю повторюють ландшафт відеогри *Super Mario Bros 2*, всі інші герої є гостями з інших ігор, таким чином ми бачимо, що Папагено є господарем вистави, і всі події будуть відбуватися в його світі.

До його появи, на сцені панувала напівтемрява, як тільки залунали мотиви першої арії, освітлення стає яскравішим. Зовнішній вигляд його повністю співпадає із персонажем з гри – це синій комбінезон, червона кофтинка та червона кепка з великою білою літерою «П», через плече у нього висить сумка, в яку він збирає монети, з неї видніється вантуз, його робочий інструмент – адже Маріо, якого грає Папагено, це сантехник. Він співає про те що з'явився для того, щоб вплинути на ситуацію, в якій опинився герой вистави, і врятувати його. Щоб краще зрозуміти Супер Папагено, надаємо переклад його арії у Додатку 1.

В діалозі Папагено з Таміно можна відзначити використання сучасних інтертекстуальних засобів для створення глибини характерів з додаванням гумору. Папагено не хоче називати своє справжнє ім'я (Маріо), говорячи про те, що це заборонено авторськими правами. Ця сцена несе в собі соціальний підтекст, адже вона відображає сучасні теми конфіденційності та ідентичності в цифрову епоху. Таміно помилково думає, що Папагено має зв'язок з італійською мафією, це своєрідний сигнал від режисерів про стереотипне мислення. У Таміно звісно є привід так думати, адже ім'я Маріо має італійське походження, і так склалося що в певні роки, італійці мігрували до США і наймалися працювати сантехніком. Папагено відкидає цей стереотип, роблячи зауваження щодо правових та моральних дилем сучасного суспільства. Як ми бачимо на роль Папагено покладено багато відповідальності, під час діалогів з його участю підіймаються доволі гострі теми. Це не лише комедійний діалог, але й своєрідний прояв протесту сучасним нормам. Текс номеру змушує глядачів замислитись над важливими соціальними темами.

Персонажі опери використовують мовні та культурні асоціації з комп'ютерних ігор, що додає гумору та оригінальності діалогу. Початковий обмін привітаннями у вигляді «Шабат-Шалом» вказує на культурну різноманітність персонажів та їхню здатність до адаптації до незвичайних ситуацій. Їх діалог розкриває внутрішні монологи та сприйняття навколишнього світу через використання метафор та алегорій.

Папагено (Маріо) використовує гриби (предмет бутафорії) як символ пригод та незвичайних знахідок, що підкреслює його фантазійну та ексцентричну природу, також, грибом була замінена його сопілка, якою в оригінальному сюжеті він заманював птахів. Таміно – під час розмови показує себе розгубленим, він здивований поведінкою Папагено, лякається незвіданої істоти (черепахи), яка раптово з'являються на сцені, що за сюжетом є поганцем з *Super Mario Bros 2*, Супер Папагено сміливо йде у бійку з істотою, перемагає її, в той час як принц ховається за його спиною. Художні керівники змінюють традиційне прочитання героїв, і Папагено демонструє себе господарем і сміливцем.

В квінтеті образ Папагено змінюється від сміливця до підкореного прислужника. Це демонструє, як зовнішні сили можуть впливати на внутрішній стан персонажу. Якщо в лібрето Таміно просто розмахує руками перед покаранням Папагено, то в цій виставі, принц з усіх сил намагається зняти замок з рота свого товариша замахнувшись своїм мечем. Міміка та його постава (згорбленість, опущена голова) демонструють його відчуття сорому. Загалом, суть оригінального розвитку сюжету в квінтеті була збережена, Дами вмовили Папагено стати помічником для принца. І подарували йому чарівну зірку, в грі *Super Mario Bros 2* такий атрибут надавав Маріо супер сили, яка робила його недоторканим, але тільки у продовж короткого часу. Тому він схвильований, чи вистачить її дії до кінця опери.

В IV картині він знаходить Паміну і зустрічається з Моностатосом, який зображений братом Маріо з відеогри, на ім'я Варіо. Візуально вони дуже схожі між собою, з незначною різницею кольорової гами одягу. Вони співають в унісон «Ой! Цей чоловік негарний...! Ці вуса – пародія». Брати одночасно підіймаються на сходи, які ведуть їх на зустріч обличчям до обличчя, показують пальцем на один одного, роблять все синхронно, спускаються на свої місця і беруть гриби, вигукують погрози і починають бій, Папагено проганяє суперника зі сцени, радіє перемозі, б'є в долоні, показує кулака і пишається собою.

Паміна спостерігала за дійством, вона прикута до стіни, питає: «Хто ти? Сантехніка ніхто не викликав». Папагено розчаровано розводить руками, і від розпачу його голос стає писклявим. Він підходить ближче до дівчини, зазирає в свою сумку і дістає з відти вантуз, демонструє його залу, та викидає його в бік, далі нишпорить в своїй сумці, дістає йоржика, і викидає його, нарешті дістає ключ і звільняє Паміну від ланцюгів. Він здивований що його спроба вдалася, і душе сильно запишався собою, роздувши грудну клітину, розкрив плечі і підняв підборіддя, демонструючи свою силу залу. Далі Папагено розповідає про Таміно, і свою місію, також він описує дівчину, яку колись давно втратив, і мріє її відшукати, в його голосі чуються сумні інтонації плачу.

Паміна втішає його: «Не хвилюйся, ти здаєшся хорошим хлопцем, я впевнена ти користуєшся великим попитом, адже всім потрібен сантехник». Зазвучали перші акорди дуету, Паміна жестом запрошує Папагено сісти біля неї на сходинки. Його сум втілений тілом, опущеною головою, сутулістю, насупленими губами, і постійними зітханнями. Див. Додаток 2. Він забирає у Паміни кулон і співаючи перебирає його руками, демонструючи своє хвилювання та переживання, кладе його у свою сумку, вони сидять притулившись спинами. Папагено зачарований принцесою, він проявляє до неї свою цікавість і в кінці дуету хоче взяти її за руку, але вона ввічливо її забрала, чим повернула мрійливого героя до реальності.

Подальші події розгортаються динамічніше: персонажі співають, виражаючи бажання знайти принца, Папагено використовує «супер зірку» - елемент, запозичений з відеогри, який є аналогом чарівних дзвіночків, і символізує надію і силу. Кульмінаційний момент сцени є зустріч з Зорастро. Під час жвавих діалогів, Папагено випадково опиняється на троні і як ні в чому не було, продовжує слухати арію Зарастро, чим створює комічну ситуацію, що контрастує з його подальшим страхом та відчуттям провини.

У II дії Папагено уважно стежить за Зарастро і Таміно, аналізуючи ситуацію і розмірковуючи про майбутні події. Коли Таміно збирається піти, Папагено утримує його, пропонуючи дослухати Зарастро. Це важливий

момент, оскільки скоро почнеться випробування, і Папагено намагається з'ясувати у Таміно, що йому повідомили жреці. Дізнавшись, що Таміно не звернув уваги на їхні слова, Папагено наполягає на їхній значущості й пропонує попросити жерців повторити інформацію. Коли жреці знову повторюють свої слова, вони оголошують про початок першого рівня випробувань у замку, пропонуючи Таміно і Папагено вибір: ризикнути життям або відмовитися від подальшого шляху. У цей момент, Папагено, який спочатку обрав відмову, змінює своє рішення на продовження шляху разом із Таміно після того, як принц погрожує йому мечем. Жреці обіцяють Папагено, що на нього чекає прекрасна принцеса. Він мрійливо описує бажані риси своєї майбутньої супутниці, що підкреслює його наївний і романтичний характер.

Цікавий момент виникає, коли Папагено починає насвистувати мелодію з відеогри «Супер Маріо», що додає легкості та грайливості в напружену атмосферу. Поява старої пані, яка звертається до Папагено з лагідними словами і вимагає натиснути кнопку на своєму тілі (кнопка переходу на інший рівень), вносить елемент комедії та абсурду в сцену. Папагено, незважаючи на свою огиду, виконує прохання, що показує його добросердечність і готовність іти на компроміси заради досягнення мети. Загалом, ця дія опери демонструє складне переплетіння комедії, драми та містичних елементів, де кожен персонаж робить свій внесок у розвиток сюжету, представляючи різноманітні людські емоції та рішення перед обличчям випробувань і вибору. Папагено залишається на самоті, троє чарівних грибів на самокатах повертають Папагено його сумку, що викликає в нього змішані почуття, оскільки він виявляє відсутність вантуза і порушує обіцянку мовчання. Цей момент підкреслює його людську слабкість і мінливість.

Арія Папагено «*Ein Mädchen oder Weibchen*» виражає його глибокі бажання і мрії про кохання і щастя (див. Додаток 3). Перед нею він з апетитом з'їв тарілку тушкованих грибів, доївши все до кінця, віддає пусту тарілку, і протягує задоволений звук «Ахххх». Його очі широко розплющені, він

виголоує смакота, ідеально, він розкрив руки в сторони, і бігає по сцені та кричить «віііііі», в чому ми помітили відсилку до традиційного птахолова.

Під час арії Папагено танцює, підстрибує, мрійливо сидить на сходинках, бігає з однієї сторони в іншу. По завершенню, з шаленим сміхом вийшла стара леді: «Ось де ти, мій дорогий, я сумую за тобою. Папагено, якщо ти пообіцяєш кохати мене вічно, я обійму тебе, пеститиму, і притисну до своїх грудей», Папагено пручається: «Це дуже мило, але думаю я пас», після чого вони зникають у темряві.

У дев'ятій картині (див. Додаток А) Папагено описує своє кохання через візуальні образи: великі блакитні очі, золоте волосся і світлу шкіру Папагени, що підкреслює його глибокі почуття до неї. Він готовий відмовитися від життя, його рятують три чарівні гриби, які пропонують йому скористатися чарівною силою зірки, щоб привабити Папагено (коли він активує її, то на його одязі починають горіти лампочки). На сцену виходить Папагено у рожевій сукні, Папагено дивується, з рук падає зірка, дівчина прямує до нього підтанцювуючи, він же стоїть, схопивши себе за живіт, демонструючи свій подив і переживання. Деякий час вони застигають від страху, потім Папагено не витримує і робить довгий стрибок до простягнутих рук рожевої принцеси (одна із сил Марію, це вміння стрибати), після чого вони співають свій дует.

2.2. Втілення образу Папагено в інтерпретації Івана Реона з однойменної кінострічки «Чарівна флейта»

«Чарівна флейта» не вперше стає основою кінематографу, згадаємо одну із відомих робіт режисера Інграма Бермана (1975), він вніс деякі зміни в сюжеті опираючись на мінімалістичність, і зробивши значний акцент на символах та знаках. Роль Папагено зіграв Бертил Вікман, його персонаж мав шалені прояви емоційного стану – ридання, сміх, гнів. Він багато танцює, його поведінка інколи абсурдна і сюрреалістична. В 2006 р. режисер Кеннет Бран представив англійську екранізацію «Чарівної флейти», сюжет якої перенесений у контекст Першої Світової війни. Образ Папагено ґрунтується на оригінальній версії лібрето, з незначними змінами: він зображений молодим

солдатом, ординарцем Таміно, більш серйозним і задумливим, прагне миру. В його клітках не птахи а жінки, які одягнені в пір'їсте вбрання, за їх допомогою він вимірював рівень забруднення в повітрі. Фільм отримав чимало негативних відгуків, через відсутність логічних конструкцій і абсурдних рішень драматургії.

У 2022 р. на екрани телебачення вийшов фільм під однойменною назвою «Чарівна флейта», створений у жанрі фентезі, пригод та мюзиклу. Знятий в Німеччині під керівництвом режисера Флоріана Сигля. Він зберіг основну ідею сюжету, представив два світи, сучасний, і казковий.

Роль енергійного та харизматичного Папагено виконав І. Реон, він чудовий комедійний актор, його вокальні дані дозволили йому коректно заспівати партію. Не дивлячись на відсутність досвіду в оперному співі, І. Реон з легкістю справляється із складним вокальним матеріалом, демонструє вірну інтонацію, віртуозну техніку і вишукане звучання, його голос легкий і гнучкий, хоч і позбавлений оперного звучання. Проте, таке виконання партії Папагено також має свої переваги, завдяки полегшеному, наспівному «тону», його образ простодушного, веселого птахолова, стає більш правдивим.

Дана кінострічка демонструє інакші виміри образу Папагено. Інтерпретує роль у сучасному ключі, і гармонійно поєднує естетику XVII ст. Актор сміливо імпровізує на майданчику, додаючи спонтанності до своїх сцен. Під час вступу до арії Папагено повільно крокує гірськими рельєфами, на ньому коротенький світло-голубий жакет із пір'ястим коміром, на шиї висить дудар та сумка, пояс-рушник, його зовнішній вигляд походить до стилю XVII ст., він має довгу зачіску, високі чоботи та панчохи.

На вокальних рядках його мізансцени збагачуються стрибками на пагорби, він імітує руками змахи крил, і перевіряє розставлені раніше пастки для пташок. Він грає висхідні арпеджіо на дударі, радіє життю і постійно посміхається. Під час рядків про пошуки кохання, він сідає на камінець і поринає у мрійливий стан, поки його не відволік шум, і йому довелося перервати свою пісню. Він активно встає з каміння, і сміливо питає: «Хто це

там у нас?». Якщо порівнювати з лібрето, то одразу помічаємо відмінність, де Папагено першим йде на контакт з чужинцем – як господар своїх володінь. Він підходить до нього ближче, і помічає на його одязі нашивку, яку сприймає за королівський знак, і одразу титулує юнака принцом. Але хлопець заперечує, і вибачається перед Папагено, і як не дивно, він боїться його образити своїм запереченням.

Їх увагу привернули три сяючі кулі, юнак зрозумів що потрапив у чарівний світ, і одразу ж признає себе принцом Таміно, птахолов робить низький реверанс, звертається повагою: «Ваша високість, дозвольте представитись...». Ми бачимо, що за режисерським задумом Папагено має вишукані манери, розуміється в титулах, знає своє місце серед знаті, і водночас любить хизуватися своїм придворним станом «Я особистий птахолов самої Королеви Ночі», на цих словах, він злегка робить в'юнкі рухи тілом, демонструючи своє задоволення та насолоду від своїх слів.

Його стан швидко міняється коли Таміно звертає увагу на мертвого змія, побачивши якого Папагено злегка заверещав, і схопився за серце і майже одразу приміряв на себе роль героя, почав поводити себе зверхньо, вимагати заслуженої винагороди, або ж навіть титул, і при цих словах, наче вже отримав бажане, випиває ковток зі своєї фляги, як символ святкування, продовжуючи грати своїми бровами, і підморгувати юному принцу.

Поява Трьох Дам налякала птахолова, він ще не почув ні слова від них, і при цьому швидко став виправдовуватись, та заговорювати їх, показуючи птахів яких наловив для королеви. Далі сюжет майже повністю співпадає з лібрето, тільки замість замка, його рот злипається, стираючи з обличчя губи. В храмі Королеви Ночі розгортаються події квінтету, поки Таміно слухав прохання від королеви, Папагено стояв поряд з ним, з постійно округленими, здивованими очима. Квінтет мав динамічні темпи, і елементи хореографії.

Сцена порятунку Паміни насичена кумедним моментами, Папагено зазирає з відкритого даху до кімнати де тримають юну принцесу, з нього відривається одна пір'їнка, яка падає прямо на молоду дівчину, невдовзі падає

і Папагено, він лякає Моностатоса, махає піднятими руками і кричить, виштовхуючи його за двері (в фільмі відсутній їх вокальний діалог з опери), які одразу зачинить на замок. Обернувшись до дівчини, він не ввічливо показує на неї пальцем. Його манери по відношенню до принцеси вже не такі вишукані як були до Таміно, він робить легкий уклін, і без захвату представляється: «особистий птахолов, вашої, матері» роблячи пунктуаційні зупинки, і схиляючи голову в бік, наче він не певний в цьому, адже зараз він помічник Таміно.

Режисер даного фільм акцентує увагу на пристрасті Папагено до напоїв, він постійно п'є зі свої фляги, після ковтку робить характерний видих «Ха-а!»). Він дістає зі своєї сумки ключ, і звільняє принцесу, розповідає про немісцевого принца, який на його думку є дивним. Птахолов розказує Паміні що він не знайшов собі подружки, адже його покликання вище кохання, режисер оминає романтичну лінію пов'язану з мріями птахолова, і робить акцент на його легковажності, що підкреслює його фраза: «ніяких обов'язків, зате розбираюсь у вині», з щасливим виразом обличчя, що повністю є відмінним від оригінальної сцени. Паміна в фільмі заспівала лише першу фразу їх дуету, Папагено перебиває її: «повірте, ми ще заспіваємо разом» і просить швидше покинути приміщення до якого вривається Моностатос. Таким чином, дует №7 не прозвучав у фільмі. Такі купюри в сценах із Папагено, порушують основну ідею його образу, в фільмі він зображений лише з одного боку, як слуга та веселун.

Папагено і Паміна зустрічають Таміно на людному ринку, птахолов першим помічає принца, і ледь чутно гукає його до схованки, Папагено дуже радіє їх зустрічі, а коли помічає що Моностатос їх наздоганяє, то затуляє принца своїм тілом і біжить позаду нього як охоронець. Ми бачимо в цій сцені Папагено, як вірного слугу. Вони потрапляють у пастку, їх оточили солдати, тому птахолов починає грати на своїх дзвониках, про які нагадав йому принц, наказавши зіграти, на що погоджуючись відповідає Папагено: «Будь що буде, хто не ризикує, той не п'є шампанського».

Наступний епізод – поява в кадрі Зарастро, Папагено веде себе доволі сміливо, але й схвильовано, через що, починає говорити нісенітниці, наприклад, що від Моностатоса «несе яловичою». Зарастро звертає увагу на птахолова, і мімікою показує йому заспокоїтись, наче вони були знайомі до цього часу, і Папагено є і його слугою також. Він наказує їм пройти випробування, на героїв надягають мішки, і птахолов налякано зізнається що дуже боїться темряви. Їх приводять до замку, на троні сидить Зарастро, питається у Папагено чи готовий він допомагати своєму супутнику у проходженні небезпечних, смертельних випробувань. В даній сцені Папагено зображений наляканим, він хоче відмовитись, і стурбований питанням чи можливо допомогти, але так, щоб життю нічого не загрожувало, адже він лише хотів знайти собі супутницю. Зарастро обіцяє йому зустріч з Папагеною, лише за умови, якщо він пройде випробування мовчанням.

Їх завели в намет, і приказали мовчки чекати сигналу труби, але Папагено починає шепотіти, за що отримує покарання, і падає без свідомості на підлогу. Із сигналом труби їх випробування завершилося, Таміно постає перед Зарастро, отримуючи похвалу, Папагено ж занесли на ношах. Зарастро клацнувши пальцями розбудив його, повідомивши, що він не впорався з завданням, про те, боги вирішили його милувати.

Після цього епізоду Папагено з'являється наприкінці фільму, він щасливий йде привітати принца та Паміну з пройденими завданнями, які допомогли врятувати чарівний світ, але на його шляху стає пухка, стара жінка зі словами «Чого дивишся, ти моєї руки просиш», птахолов робить відразливу міміку: «Ви що смієтесь?», і намагається піти від неї, але жінка його зупиняє і починає дразнити, кажучи що не так вже й багато жінок хочуть бути з ним, Папагено починає злитись, і посилювати тон голосу. Він повертається до неї спиною, щоб піти, але вона швидко заплющує йому очі, і коли він повернувся, то перед ним вже стояла його красуня Папагена. Нажаль, в фільмі образ птахолова значно применшений, через що, його характер та сенс його значення для сюжету, який був закладений лібретистом та композитором

частково так і не зміг втілитися. Але режисер вирішив залишити дует Папагено і Папагени, він чудово підходить для фіналу казки в такому кінематографічному мюзиклі, збагативши їх спів динамічною хореографією, з елементами індійського танцю.

Висновки до Розділу 2

В даному розділі ми порівняли два образи Папагено, представлені співаком Е. Скотом Леві та Іваном Реоном. Нами було проаналізовано характерні риси героїв, динаміка розвитку образу, місце в сюжеті та вплив на глядачів. В оперній постановці під керівництвом художніх керівників Дж. Шоу та Е. Леві, сюжет розвивався в рамках відеогри *Super Mario Bros 2*, режисери написали свій варіант лібрето англійською мовою, адаптувавши його під відеогру. Дана постановка чарує своєю інтерактивністю, візуальними ефектами, дуальністю та соціальними темами. Також, вистава майоріла гумористичними вигадками, гра акторів, а загалом Е. Леві зачарувала багатьох критиків, які схвально відгукнулись на його гру та постановку в цілому.

Супер Папагено – веселун, який радіє життю, він гостинний та ввічливий, любить словесні каламбури. Актор постійно рухається на сцені, жартує і бавиться, пишається своїм великим животом, постійно робить гримаси. Режисери зберегли в образі Папагено здатність до пошуку сенсу життя, він мріє про кохану і про велику родину. Супер Папагено зображений дорослим чоловіком в тілі, з смішними вусами, він знає собі ціну, і не будь яка дівчина йому буде рівня. В діалогах актор користувався широкою амплітудою тембральних барв, від тонкого писку, до грубих тонів, одним із головних завдань, була чіткість вимови, режисери та акторський склад поклали усіх зусиль, щоб всі фрази були зрозумілими, адже за спільним рішенням вони відмовились від екрану із субтитрами, щоб не відволікати глядачів від дійства.

Змінився рід діяльності героя, в грі він не птахолов, а мисливець за монетами і сантехнік, сопілковий мотив Папагено був замінений на звук, який видають монети, коли він їх збирав відстрибуючи у гору. Режисери поріднили Супер Папагено з Моностаком, вони брати, що мають складності у стосунках.

Зустрівшись, вони одразу ж вступають у вогняний бій, кидаючи м'ячі, які в відеогрі є вогняними кулями. Діалог між Паміною та Папагено відображає теми любові, самотності та пошуку ідентичності в контексті вигаданого світу, в кінці їх дуету Папагено так зачаровується співом принцеси, що готовий взяти її за руку і забрати собі, як це було б у грі Супер Маріо.

Актор проявляв безліч емоційних барв: сум і розпач він втілював грою тілом, це згорблені плечі та опущене обличчя, в щасливі моменти – коли співав про себе в першій арії, або ж коли зустрів Папагено – він несамовито носився по сцені, високо підстрибував, та танцював. Як не дивно, але у взаємодії із принцом Таміно, Папагено проявляв себе досить мужнім, і зрілим чоловіком, демонстрував свою велич, інколи командував та керував його діями.

В лібрето Е. Шиканедер лише натякає на загибель Таміно і Папагено, тоді як режисери РОР вирішили чітко показати смерть героїв, раптово лунає вибух під час якого вони гинуть. Але ми маємо пам'ятати, що в даній постановці, вони мають декілька життів, і мають можливість переродиться. Роль богів в даній постановці доручена глядачам, які через свої телефони мали доступ до головного екрану на сцені, де вони обирали «Так» – продовжувати гру, «Ні» – завершувати. Використання інтерактивних елементів та ігрового стилю робить постановку актуальною та цікавою для широкої аудиторії.

Режисерське рішення перенести героїв опери в світ гри *Super Mario Bros 2* слугує не лише візуальною атракцією, але й підкреслює ключову роль Папагено в сюжеті, адже він є аналогом головного героя гри, Маріо, який рятує принцесу та долає різноманітні перешкоди, і саме він веде інших крізь випробування та пригоди. Всі ж інші персонажі, представлені гостями у світі Супер Папагено/Маріо. Швидкий та динамічний характер гри *Super Mario Bros 2* чудово поєднується з емоційною експресією Папагено.

Фільм «Чарівна флейта» режисера Ф. Сигля пропонує цікаве, але не завжди вдале прочитання образу Папагено. Роль птахолова в кіно-мюзиклі, була доручена актору І. Реону, він втілює образ Папагено в естетиці XVII ст., його одяг відповідав саме нормам того часу, так само як і вміння триматися з

людьми високого соціального статусу. І. Реон зобразив Папагено як веселого, грайливого та енергійного персонажа, із простими пристрастями, особливо, жадоба до винагород та пияцтво. В фільмі Папагено мав набагато менше вокальних номерів, він заспівав лише першу арію, квінтет, та дует з Папагеною. Через це, його образ не мав змоги розкрити увесь спектр переживань та почуттів, які були задумані Е. Шиканедером.

Вокальна партія Папагено, що характеризується простою мелодією з нешироким діапазон, середнім регістром, репетиціями на одній ноті, лаконічним ритмічним малюнком, простими гармоніями, без складних хроматизмів, значно полегшує завдання не тільки оперними співаками, а й акторам, які не володіють потужними голосами або вокальним досвідом, але здатні успішно виконати роль. Прикладом вдалого виконання ролі Папагено актором, не обдарованим оперним голосом, є І. Реон. Його легкий, майже розмовний спів, на нашу думку, не зашкодив розкриттю образу персонажа.

Папагено І. Реона володіє вишуканими манерами, знається в титулах та розуміється в етикеті. Він вміє поводитися з знаттю, та підкреслює свій статус птахолова. Режисер вирішив випукло зобразити деякі вади героя, а саме, легковажність та любов до розваг. А в розмові з Паміною, він зізнається що не схильний до глибоких почуттів та не шукає серйозних стосунків. Але незважаючи на всі його недоліки, він стає вірним другом для Таміно, та відчайдушно рятує Паміну. Загалом, інтерпретація І. Реона є цікавою та оригінальною. Він вдало підкреслив легковажну та комічну натуру птахолова. Проте, шанувальники оригінального сюжету можуть не знайти в його роботі та в режисерському задумі деяких важливих аспектів, таких як: відсутність розкриття стосунків Папагено з Папагеною; недостатнє дослідження пошуку сенсу життя; ігнорування протиставлення добра і зла, дружби і кохання. Ці та інші аспекти. є важливими для розуміння еволюції персонажа. які були порушені Е. Шиканедером та В. А. Моцартом.

Як ми бачимо, універсальність та багатогранність партії Папагено дозволяє співакам-акторам бути неповторними в цій ролі, адже він гармонійно існує в різноманітних режисерських версіях.

ВИСНОВКИ

Аналіз образу Папагено в опері В. А. Моцарта «Чарівна флейта», та його інтерпретаційні версії дають можливість узагальнити наші спостереження.

Завдяки численним дослідженням, маємо чітке уявлення про багатогранність Папагено. Різноманітні інтерпретації та детальний аналіз дозволяють співаку-актору сформувати цілісний образ героя. Це дає можливість не лише втілити на сцені комічні та драматичні аспекти персонажа, але й донести до глядача його глибинні думки та емоції. Музикознавчі праці дають ключ до розуміння внутрішнього світу Папагено. Дослідження його психології, страхів, мрій та прагнень допомогли скласти психологічно достовірний образ, який несе в собі важливий філософський сенс, розуміння якого, дає артисту можливість не лише розважати глядача, а й змусити його задуматися над важливими життєвими питаннями.

Грунтуючись на дослідженнях, співак може сформувати власне бачення образу Папагено, додати до персонажа елементи індивідуальності та акторського досвіду, що робить кожну інтерпретацію будь-якого артиста, унікальною та неповторною. Велику роль грає саме важливість творчого пошуку, адже, розкриття образу Папагено – це постійний творчий процес.

Образ Папагено в опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарта є багатограним і неоднозначним. Він поєднує в собі риси простої та щирої людини, комічного персонажу, а також носія важливих філософських ідей. Музикознавці протягом багатьох років досліджують цей образ, пропонуючи різні інтерпретації його значення. Деякі вчені вважають, що Папагено – втілення стихійної, навіть грубої сили людської природи, інші бачать у ньому контраст до ідеального героя Таміно, який символізує духовність.

Він один із провідних героїв опери «Чарівна флейта», який з часом еволюціонував від простого птаха до персонажу з глибоким духовним світом. Він є контрастною фігурою до Таміно, представляючи тінь героя, його земну та кумедну сторону. Він уособлює в собі різноманітні грані, можна назвати його «парадоксом», враховуючи всі його амплуа в рамках твору, навіть без

сценічного втілення. Він грає роль супутника героя, який сам прагне до просвітлення, але залишається непросвітленим, і це його усвідомлений вибір, який демонструє віру у свої переконання.

За багато століть існування образу Папагено, його встигли порівняти з єгипетським Богом Міном, який уособлює родючість. Інші розвідки вбачають образ індіанського шамана, провідника в чарівні світи, де його дзвіночки символізують здатність музики приборкувати пристрасть. Сучасне музикознавство продовжує вивчати оперу «Чарівна флейта» та образ Папагено, пропонуючи нові інтерпретації та дослідження. Це свідчить про те, що цей персонаж є одним з найцікавіших і найглибших в оперній спадщині В. А. Моцарта.

Образ Папагено був запозичений з давніх традицій старої віденської народної комедії у поєднанні із бароковими образами, єзуїтськими драмами і італійською комедією *del arte*, а його непевна визначеність, чи то людина чи то птах, тяжіє до міфології. В лібрето йдуть постійні натяки на те, що Папагено не просто у костюмі птаха, а дійсно має справжнє пір'я, наприклад коли він боїться що його спіймають общипають і засмажать (1 дія, № 8), або коли він співає що з горя «видеру все пір'я» (1 дія №14) і в той же самий час, він представлявся Таміно, як людина (1 дія №2).

В опері Папагено з'являється на сцені значно частіше, ніж інші герої, він має переважну кількість сольних номерів, є учасником майже всіх ансамблевих сцен. Кожен музичний номер розкриває образ Папагено: його життєрадісність та безтурботність втілене в першій арії «Der Vogelfänger bin ich ja», в її простих фольклорно-танцювальних мотивах та невимушеній вокальній мелодії, з простим гармонічним наповненням, Папагено демонструє себе і гультьєм, і мрійливим чоловіком; друга арія – вже більш містка, і показує його вміння до самоаналізу, він жалкує що втратив шанс на своє щастя. Всі дві арії мають пісенну форму, часті повторення мелодійних фраз, невеликий діапазон вокальної лінії, зрідка скромні фіоритури, жвавий темп, танцювальні мотиви з пунктирною ритмікою. Оркестрова партія майже завжди дублює

вокальну мелодію. Найдраматичніша із всіх сцен за участі Папагено, це сцена повішання, в якій композитор поєднує контрастні музичні теми, в залежності від текстового змісту, співаючи про свою загублену кохану, в музиці звучать понижені тони, в момент його рішення покінчити з життям, оркестр грає низхідні октавні інтервали, як символ сходження в світ мертвих, а коли він знаходить Папагено, то акомпанемент і вокальні фрази втілені висхідними рухами, як символ воскресіння.

Завдяки простим, невимушеним мелодіям сольних номерів, які підтримуються базовими гармоніями, ми поринаємо в атмосферу легкості, простодушності. Перші репліки говорять самі за себе, не слід чекати глибинних роздумів від Папагено, навпаки, всі його бажання на поверхні, без сорому і замислень про правильно і неправильно він сміливо ділиться з усіма своїми мріями, що не може не викликати до нього довіри та приязності. Папагено упродовж 2 дій помітно еволюціонує, якщо на початку він був здатний на брехню, тікав від сміливих вчинків то в кінці ми бачимо іншого героя, здатного на жертвність, безсумнівну це одна з головних ролей опери, яка потребує окремого вивчення.

Кумедність Папагено заважає поглинутись у суть його духовного інтелекту, який еволюціонує до самого фіналу опери. Якщо розглядати сюжет твору з точки зору міфології, то 1 дія – демонструє загробний світ, в якому Папагено, як ми можемо судити, давній гість, на відміну від Таміно, який щойно туди потрапив. Знаходячись під владою Цариці Ночі, птахолов мусить подолати свої страхи і допомогти принцу вийти з світу темряви. В 2 дії, відбувається трансформація духовного світу Папагено, він розуміє що йому необхідно пройти свій шлях, завдяки чому отримує найголовнішу винагороду. В. А. Моцарт музично підкреслив здобутки Папагено, забравши голоси у Таміно і Паміни, і залишивши партію птахолова до «останньої хвилини присутності на сцені, оспівуючи щастя любові.

В Розділі 2 ми проаналізували образ Папагено у виконанні Е. Скота Леві в сучасній постановці, де поєднались дві сюжетні лінії, відеогри та опери-

казки, та І. Реона – актора кіно, який зіграв роль Папагено у однойменному художньо-музичному фільмі. Ми проаналізували характерні риси образу, в представлених варіантах. Інтерпретація Е. Скота Леві, демонструє Папагено веселуном, він є прототипом героя відеогри, і поєднує в собі два амплуа, Маріо – шукача монет, та птахолова – помічника Таміно.

Художні керівники постановки *#Superflute* створили чарівний світ, який повністю відтворює сюжет відомої гри 90-х років, Супер Маріо 2, де головним персонажем є Маріо, його основна мета – віднайти принцесу, але це складний шлях, наповнений пасками та небезпеками. Тут простежується аналогія з сюжетом «Чарівної флейти». Режисери адаптували лібрето таким чином щоб два образні світи могли гармонійно співіснувати. Папагено – є головним героєм в даній постановці, адже він за сумісництвом Маріо, всі ж інші персонажі – гості з інших відеоігор. Супер Папагено поводить себе як господар, це його світ (декорації відповідають грі), він знає всі шляхи, і гарно володіє бойовим мистецтвом, і з перших хвилин знайомства із Таміно, рятує його від великої черепахи. Відмінні риси традиційного Папагено від Маріо це, сміливі вчинки, та контроль сюжету, він рідний брат Моностатоса (Варіо), якого безжалісно перемагає в бійці, він закохується в Паміну, адже за сюжетом гри, знайшовши принцесу, має наступити щасливий фінал, Супер Папагено знає своє походження, він італієць, він не полює на пташок, а збирає монети та чарівні гриби, у нього немає чарівних дзвіночків, замість них він користується чарівною зіркою, яка дає йому супер силу.

В однойменному фільмі, що вийшов у 2022 році, роль Папагено зіграв актор – І. Реон. Фільм показав два виміри, сучасний світ і світ чарівної фантазії. Якщо Таміно був показаний героєм, який міг подорожувати між світами, то Папагено – навпаки, суто казковий персонаж. Режисер Ф. Сигль значно зменшив лібрето, тому образ Папагено був розкритий частково. Він оминув ліричні сцени (дует з Паміною, другу арію, сцену повішання), саме ці номери демонструють Папагено як глибокого персонажа, здатного на

романтичні почуття, жертівність і вірність є важливими для розуміння героя, нажаль не увійшли до фільму.

Акторська гра Івана Реона була однотипною. Завжди посміхнений, інфантильний, з великою пристрастю до алкоголю, динамічний і поверхневий. Він пишається своїм придворним становищем, але не проти його покращити, тому з першої ж нагоди, просить у Таміно в якості нагороди титул. Якщо із принцом він продемонстрував вишукану манерність, то з Паміною його поведінка була незграбною. Режисери підкреслили його невігластво у спілкуванні з жінками. Його не цікавить кохання, і він мріє лише про вдалі домовленості із титулованими персонами. Така інтерпретація нажаль не дає повного уявлення про емоційний світ Папагено, який був закладений Е. Шиканедером та В. А. Моцартом. Не дивлячись на це, ми вважаємо що це один із перших музичних фільмів, який поєднує в собі художню кінематографію із оперним мистецтвом, що може прилучити більшу категорію людей до класичних музичних творів.

Опираючись на вище сказане, сформулюємо шляхи вирішення творчих завдань в ролі Папагено співаком-актором. Підготовка до ролі, має на увазі глибоке вивчення тексту та музики:

- співак має ретельно вивчити лібрето, аби зрозуміти мотивацію Папагено, його емоції та думки;
- проаналізувати вокальну партію, звертаючи увагу на динаміку, темп, артикуляцію та емоційну експресію;
- дослідити історичний контекст опери та епохи В. А. Моцарта.

В роботі над образом необхідно створити чітке уявлення про зовнішність, манери, голос та психологію птахолова. Визначити його ключові характеристики. Розробити акторську концепцію, яка буде відповідати баченню персонажа. В роботі над вокальною партією необхідно робити акцент на гарній вимові і чіткій дикції, в партії багато розмовних діалогів, які відіграють важливу драматургічну роль і також мають звучати виразно. Для

втілення комічної лінії і трагічних моментів необхідно використовувати увесь арсенал акторських прийомів.

Папагено легко переходить від радості до смутку, від гніву до любові. Він швидко захоплюється новими ідеями та людьми, і так само швидко втрачає до них інтерес. Він легкий у спілкуванні, добре знаходить спільну мову з людьми, його товариськість та любов бути у центрі уваги, викликає у оточуючих позитивні емоції. Він прагне до комфорту, любить їсти, пити, розважатися, сповнений оптимізмом, і завжди сподівається на краще, щиро вірить у добро і справедливість. Однак, він не завжди тримає свої обіцянки, легко змінює свою думку або плани. Наприклад, він буває лінивим, боягузливим і невпевненим у собі. Тож перед актором стоїть задача продемонструвати усі ці нюанси характеру героя, для цього необхідно розвивати свою сценічну мобільність, міміку, жести та інші акторські навички. Слід пам'ятати про роботу у команді, Папагено не окрема лінія, він важлива складова усього полотна твору, і до початку творчих робіт, репетицій, необхідно обговорити з режисером своє бачення образу птахолова та його місце в загальній концепції постановки. Також допоможе спілкування з колегами по сцені, для створення органічних ансамблевих сцен, яких чи мало в опері.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батовська О. М. Трактуння хору в опері-казці «Чарівна флейта» В. А. Моцарта. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Вип. 29 книга 2 : URI: <https://music art and culture.com/index.php/music art and culture journal/article/view/544/922> (дата звернення 23. 03. 2024).
2. Велично О. Б. Вольфганг Амадей Моцарт як втілення феномену вундеркінда. *Наукові записки. Музичне мистецтво*, 2010, №1 : URI: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/20719/1/VELICHKO.pdf> (дата звернення 23. 03. 2024).
3. Вірановський Г. М. Музично-теоретичні системи. Київ : муз. Україна, 1978. 85 с.
4. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
5. Говорухіна Н. Взаємодія музики і слова як основи формотворення в камерно-вокальному жанрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20. С. 56–68.
6. Говорухіна Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
7. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично – естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 19 с.
8. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.
9. Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 17 с.
10. Іванова Л. І., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери : навчальний посібник. Київ : Заповід, 1998, 384 с.
11. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і Сучасність*. 2014, № 2. С. 88–94.

12. Катрич О. Т. Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство* : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 5. С. 59-65.
13. Кононова М. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : URI: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2681> (дата звернення 11. 11. 2023).
14. Котляревський І. А. Діатоніка та хроматика як категорії музичного мислення. Київ : Муз. Україна, 1971.
15. Куо Лю. Основні вектори розуміння категорії музичного руху в оперній творчості В. А. Моцарта : Сильовий аспект. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-26> (дата звернення 11. 12. 2023).
16. Лапшин І. Про перевтілення у художній творчості. Питання теорії і психології творчості. Харків: Мирна праця, 1914. Вип. 5. С. 161.
17. Левченко В. Від уявності до самопізнання: особливості музичної поезики оперної спадщини В. А. Моцарта. *XI Уйомовські читання (2023) : матеріали Наук. читань пам'яті Авеніра Уйомова*. Одеса, 2023. С. 32–35.
18. Мадишева Т. П. До проблеми інтерпретації вокальної музики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 1999. Вип. 3. С. 32-36.
19. Мадишева Т. П. Інтонанційно-фонетичний аспект вокального виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Київ, 2002. Вип. 9. С. 38–49.
20. Мадишева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : Штрих, 2002, 160 с.
21. Младенова Т. Orient В. А. Моцарта: Від алюзії до етико-естетичної стильової моделі. URL : <https://rsglobal.pl/index.php/ws/article/view/1285/1195> (дата звернення 12. 03. 2024).
22. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ 2013, 249 с.

23. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. стат. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198
24. Побережна Г. І. Діалектика особистості і стилю: автореф. дис. ... драмист. Київ, 1999. 32 с.
25. Регрут В. Драматичне як чинник оперної драматургії у творчості В. Моцарта: до постановки питання. *Музичне мистецтво і культура*, 2012. Вип. 16. : URI: [Mmik_2012_16_17\(1\).pdf](#) (дата звернення 18. 09. 2023).
26. Регрут В. Семантичні властивості оперного тексту (на прикладі творчості В. А. Моцарта). *Культурологія. Філологія. Музикознавство*. I (4), 2015. : URI: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/mvkfm_2015_1\(4\)_36.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/mvkfm_2015_1(4)_36.pdf) (дата звернення 18. 09. 2023).
27. Сакало О. В. «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта і давньогрецька міфологія URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Chasopys_2013_3_7 (дата звернення 11. 12. 2023).
28. Самойленко А. Історичні та естетичні основи опери. Київ, Вип. 89 : *Сучасний оперний театр: проблеми оперознавства*. С. 399-414.
29. Сімакова С. І. особливості художньої образності вокальної творчості В. А. Моцарта URL : <https://dspace.hnpu.edu.ua/items/9bflcbb0-a83c-4413-b441-d70acd18dd66> (дата звернення 21. 05. 2023).
30. Смаглій Г. А. Теорія музики : Підруч. для навч. закл. освіти, культури і мистецтва. Харків : Ранок, 203. 392 с.
31. Созанський Ю. С. Музична семіотика. Львів, Сполом, 2008, 522 с.
32. Сокол О. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1996. 27 с.

33. Степурко В. Аналіз Музичних творів. Навчальний посібник. Київ, 2020, 140 с.
34. Суперфлейта :URL: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Theatre/SuperFlute> (дата звернення 06. 10. 2023).
35. Суханцева В. Музика як світ людини. Від ідеї всесвіту до філософії музики. Київ, Факт, 2000. 176 с.
36. Сухно Т. В. Витоки сакральної символіки «Чарівної флейти» В. А. Моцарта. *Аспекти історичного музикознавства. Дослідження і матеріали*. Харків, 1998. С. 242-246.
37. Тарасова Н. Ю. Повісті Є. П. Блаватської і масонська символіка в опері В. А. Моцарта «Чарівна флейта» URL: <https://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/154026/3841.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 16. 12. 2023).
38. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ, муз. Україна, 1962. 260 с.
39. Тукова І. Про поняття «жанровий стиль». *Наук. вісн. Нац. Муз. Акад. України імені І. П. Чайковського. Муз. стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ, 2004. Вип. 38. С. 27-33.
40. Фільм «Чарівна флейта»: URL <https://filmix.biz/films/muzkl/162641-volshebnyaya-fleyta-pakc-2022.html> (дата звернення 14. 12. 2023).
41. Хуторська А. Виконавська інтерпретація вокального твору студентом-актором : метод. рек. для бакалаврів з дисципліни сольний спів, галузь знань 02 Культура і мистецтво, спеціальність 026 Сценічне мистецтво / уклад. Хуторська Анна Йосифівна. - Харків, 2024. 26 с.
42. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у просторі світу що міняється: сторінки оперної історії в картинках та обличчях: монографія. Київ: Акта, 2013. 468 с.
43. Черкашина-Губаренко М. Р. Роздуми про феномен опери. *Музика і театр на перехресті епох* : зб. статей : 2 т. Т. 1. Київ, 2002. С. 43–56.

44. Шип С. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис...д-ра мистецтвознавства. Київ, 2002. 42 с.
45. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
46. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2003.
47. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): підручник. Ч.1. Тернопіль, 1999. 208 с.
48. «Чарівна флейта» лібрето: URL : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%A7%D0%B0%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0_%D1%84%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B0_%D0%BB%D1%96%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BE\(1965\).djvu](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%A7%D0%B0%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0_%D1%84%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B0_%D0%BB%D1%96%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BE(1965).djvu) (дата звернення 11. 01. 2023).
49. Abert G. V. A. Mozart. Archiv für Musikwissenschaft , 4. Jahrg., H. 4. 1992. P. 484–488.
50. Abert G. V. A. Mozart. Archiv für Musikwissenschaft, 50. Jahrg. 1993. P. 100–104.
51. Adorno T. W. On the Fetish-Character in the Music and the Regression of The Listening : URL <https://yaleunion.org/secret/Adorno-On-the-Fetish-Character-in-Music-and-the-Regression-of-Listening.pdf> (дата звернення 06. 03. 2024)
52. Anderson, E. Letters of Mozart and his Family. London : Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1997, 1089 p.
53. Assmann J. Die Zauberflöte. Oper und Mysterium, München 2005, 384 p.
54. Beitrag zur Geschichte der Oper “Die Zauberflöte”, von W.A. Mozart, in: Allgemeine Wiener MusikZeitung, Vienna, 1841, p. 244.
55. Berk M. F. The Magic Flute. An Alchemical Allegory, Leiden 2004. 650 p.
56. Branscombe P. Die Zauberflöte : some Textual and Interpretative Problems Proceedings of The Royal Musical Association. 92nd session (1965-6), P. 45-65.

57. Burns J. *The Magic Flute: Modern Light on a Classic Opera*. West Virginia 2019. Copyright 2019 URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/230452934.pdf> (дата звернення 11. 10. 2023).
58. Cairns D. *Mozart and His Operas*. Berkeley : University of California Press, 2006. 290 p.
59. Chailley J. *The Magic Flute. Masonic Opera: an Interpretation of the Libretto and the Music*. Translated by London: Victor Gollancz Ltd. 1971, P. 347.
60. Daily Trojan «Superflute» re-imagines Mozart. : URL: <https://dailytrojan.com/2023/03/22/superflute-re-imagines-mozart/> (дата звернення 27. 01. 2023)
61. 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.
62. Fitzner (Tübingen) F. *Lotte Reinigers Musikfilm Papageno: Zur Rolle der Musik in der Produktion* URL : <https://journals.qucosa.de/kbzf/article/download/137/123> (дата звернення 23. 10. 2023).
63. Garafalo D. *Mozart's Die Zaubeflote: A Kingdom of notes and numbers* : URL: https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A33454/datastream/OBJ/view/Mozart_s_Die_Zauberfl_te_A_Kingdom_of_Notes_and_Numbers.pdf (дата звернення 12. 04. 2024).
64. Gernot Gruber and Alfred Orel. *Wolfgang Amadeus Mozart*. New Mozart Edition. Series II. Works for the Stage. 1970 p. 25.
65. Henze-Dühning S. *Mozart Wolfgang Amadeus*. Neue Deutsche Biographie. 1997. Bd. 18. S. 240-246.
66. Istel Edgar *Mozart's «Magic Flute» and freemasonry*. Source: *The Musical Quarterly*, Oct., 1927, Vol. 13, No. 4 (Oct., 1927), pp. 510-527 Published by: Oxford University Press Stable URL : <https://www.jstor.org/stable/738288> (дата звернення 7. 12. 2023).

67. Jacob R. Ludwig: Mozart's operas for harmonic: three contemporary arrangements compared. University of Nebraska – Lincoln URL: <https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/162> (дата звернення 7. 12. 2023).
68. Joseph von Bauernfeld was Schikaneder's partner in the years from 1789 to 1793. See Otto Erich Deutsch, *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787-1801* (hereafter Deutsch, *Freihaustheater*), Vienna-Leipzig, 2.1937, pp. 12 ff.
69. Kalkavage P. The Musical Universe and Mozart's Magic Flute Homecoming lecture for St. John's College, Annapolis 28 September 2012 URL : <https://s3.us-east1.amazonaws.com/sjcdigitalarchives/original/378de7b9cf80df72b9f0fb75824710da.pdf> (дата звернення 20. 11. 2023).
70. Kern. A. *Die Zauberflöte Deutsche Oper im 18. Jhd. Zusammenstellung methodisch-didaktischer Ideen und Materialien für den Einstieg.* 33 p.
71. Koenigsberger D. A new metaphor for Mozart's Magic Flute URL : <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/026569147500500301> (дата звернення 25. 11. 2023).
72. Levey M. *The Life and Death of Mozart.* London : Cardinal, 1971, 278 p.
73. Makinen T. *Über Mozarts zentrale motive in der Zauberflöte:* URL: [Die Zauberflöte von Wolfgang Amadeus Mozart — Gratis-Zusammenfassung \(getabstract.com\)](https://www.getabstract.com/abstract/die-zauberflote-von-wolfgang-amadeus-mozart-gratis-zusammenfassung) (дата звернення 26.01.2024).
74. Mueller J. *In diesen heil'gen Hallen: Mozart's Magic Flute and the Mediatized Space of Opera.* A thesis submitted by Justin Mueller. In partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Music. Tufts University. May 2013 URL: <https://dl.tufts.edu/concern/pdfs/3n2048904> (дата звернення 17. 12. 2023).
75. Originalveröffentlichung in: Herbert Lachmayer (Hrsg.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts,* Ostfildern 2006, pp. 761-769.
76. Powley Harrison. *Die Zauberflöte. What's in a Title?* : URL: <https://scholarsarchive.byu.edu/byusq/vol43/iss3/15/> (дата звернення 27. 01. 2023).

77. Puchleitner J. Symbol und Zahl in Mozarts Zauberflöte. Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades „Magister artium“ (Mag.art.) an der Universität Mozarteum Salzburg Innsbrucker Musikpädagogik Institut. Innsbruck, im Jänner 2001, P. 92.
78. Spaethling R. Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute URL: <https://www.jstor.org/stable/2737659> (дата звернення 14. 12. 2023).
79. Wong Chi Keung Mark. Characterization in Mozart's opera the Magic Flute through the language of music. A thesis submitted to the Chinese University of Hong Kong in partial fulfilment of the requirements for the degree of master of philosophy. June 1992, P. 466.
80. Papageno. Beckstage. Perspektiven auf Vogel und Menschen. Österreichisches Museum für Volkskunde. Wien, 2006. S. 159.
81. The Magic Flute #Superflute Livestream URL : <https://www.youtube.com/hashtag/superflute> (дата звернення 20. 03 2023).
82. The magic flute (Die Zauberflöte): in full score: URL: https://pages.dlib.indiana.edu/concern/scanned_resources/ddf65v887r.uv#?c=0&m=0&s=0&cv=199&xywh=1044%2C64%2C7611%2C6683 (дата звернення 20. 09. 2023).

ДОДАТКИ

Додаток А

**Лібрето Дж. Шоу та Е. Леві
переклад А. Слободянюка**

**І дія, І картина, №2, арія
Папагено / Маріо з вистави
#Superflute (2023)**

*У мене завжди гарний настрій
Ці монети я збираю на їжу.
Як тільки я їх бачу, я стрибаю і
зриваю їх з неба.
Я водопровідник, це правда, але я
маю і інші таланти.
Я спускаюсь по трубах і розбиваю
цеглу /стрибає за монетами/
У мене є вогняні кулі та інші трюки.
Я стрибаю з землі на землю, з дерев
на хмари, На море і пісок!
Але в моєму житті не вистачає
одного. /стрибає за монетами/
Я хотів би знайти гарну дружину
У всіх своїх подорожах я не знайшов
такої, щоб була мене гідна.
Коли знайду ідеальну дівчину, візьму
її в дружину,
Ми купимо будиночок на півночі
штату
Там, де гриби ростуть вільно і дико,
ми будемо їсти свіжий фундук!
Ми могли б сидіти і грати в ігри
цілими днями, а коли б нам стало
нудно, ми б затягнулися кальяном!
Ми були б щасливі, як тільки може
бути щаслива пара, і я ставився б
до неї, як до королеви!*

**Лібрето Е. Шиканедера, переклад
Є. Дроб'язка, літературна
редакція М. Стріхи**

І дія, І картина, №2, арія Папагено

*Нема на світі молодця,
Якому все так до лиця!
У нашім краї знає всяк,
Що я пташок ловить мастак.
У мене добра пастка є,
Сопілка грає-виграє: / Дудить /
Сопілку варто в руки взять,
Пташки до мене вже й летять.
Такий собі я птахолов,
Здоровий хлопець — будь здоров!
І, певне, в залі чує всяк,
Що птахолов я - не співак.
Була б ще пастка на дівчат
Ловив би їх я всіх підряд: / Дудить./
Якби таку я пастку мав,
То всіх дівчат би вже спіймав.
Коли б дівчат усіх спіймав,
То враз на цукор їх зміняв,
І тій, що найдорожча з них,
Я весь би цукор дати зміг.
Любилися б із нею вік,
Неначе жінка й чоловік.
І, спать щоб не схотілось їй,
Кохатись брався б я мерцій.*

**I дія, IV картина, №7 (рядки
Папагено / Маріо в дуєті з
Паміною)**

*Я хочу, щоб дружина цілими
днями мене обіймала, притискала, і
годувала грибами, і радіщами
кохання цілими днями, я ніколи
такого не знав. Я б віддав три
життя, щоб мати свою дружину а
не бути самотнім, я б використав
свою над-здібність, щоб знайти
дівчину, яка мене полюбить. Знайти
дівчину, яка полюбить мене таким
який я є. Маю надію знайти
дружину, ось як я виграю гру
життя. Немає більшої мети, ніж
мати чоловіка і дружину, дружину і
чоловіка, і чоловіка і дружину.*

**II дія, V картина, № 20 арія
Папагено / Маріо**

*Я відмовився б від своїх грибів,
щоб знайти гарну дружину,
я був би ідеальним нареченим,
ми б розділили щасливе життя!
І завжди щасливі, ми
наповнимо кожен рівень сміхом!
Ми проживемо дуже довго.
Наша адреса: Sky Heaven, Cloud 9! I
have in Cloud Nine with me love is
with love laughter Sky Heaven Cloud
Nine.
Я б віддав усі свої монети, щоб
знайти свій гарненький Персик.
Я переглянув кожену землю, ні, вона
завжди поза межами досяжності,
вона завжди просто поза межами
досяжності.
Навколо мене немає нічого, крім
чоловіків, ця нестача жінок мене
вражає!*

I дія, IV картина, №7

*Все в нього жінка переймає,
І кров палає в неї теж
Кохання тішимось огнем,
Тільки лиш ним усі живем,
Тільки лиш ним усі живем
Воно гамує нам страждання,
Приносить радість самотнім
Всі люди люблять раювання,
Чоло схиляють перед ним.
Мета кохання чарівна.
Які слова: це він – вона,
Які слова: це він – вона,
Він – вона, так, він – вона,
Він – вона, так, він – вона,
В них любов навік одна.
Він – вона, так, він – вона.
В них любов навік одна.
Так, навік одна, так, навік одна!*

**II дія, V картина, № 20 арія
Папагено**

*Дівчата чи заміжні, Тут Пагено
жде!
Плекає мрії ніжні Про щастя, що
прийде!
Напоями стану втішатись, Мов
князь той вельможний, пишатись,
Біду позабуду свою,
Гулятиму, наче в раю.
Напоями стану втішатись,
Гулятиму, наче в раю.
Я неначе в раю! Я неначе в раю!
Дівчата чи заміжні,
Тут Пагено жде!
Плекає мрії ніжні
Про щастя, що прийде,
Ніхто як не схоче любити,
Вогонь свій я мушу вгасити,
Коли ж поцілують мене,
Салют у душі спалахне.*

*Я шукав наречену по всьому світу. Я пробував і пробував, і пробував!
Ця нестача стала для мене бурєю.
Я шукав усі слова для нареченої, яку я пробував,
і я кричав, що це ти, я пробував.
Я б навіть вуса поголив, щоб порадувати свою молоду наречену!
Це гриби підтяжки та гроші, щоб мати її поруч!
Я не зупинюся, я не буду спати, я не кину, поки не знайду свою 8-бітну принцесу.
І все буде персиковим і гострим, коли я знайду свою красиву рожеву королеву!*

II дія, IX картина «Сцена повішання»

*Папагена! Папагена! Папагена!
Люба! Принцеса! Папагена! Це безнадійно! Ах! Мої здібності зазнали невдачі, оскільки невдача з моїм дизайном переслідувала мене!
Через балачки, через балачки я заблукав, і за цей злочин я маю заплатити! З тих пір, як я вперше побачив це миле обличчя, я не можу забути, я не можу стерти! Ті великі блакитні очі, те золоте волосся, її шкіра така світла! Вона скрізь!
Папагена, більше не зволікай!
Папагена, чуй, як я кличу! Більше немає надії, немає сенсу намагатися! Життя смердить, я спробую померти! Оскільки все моє кохання було марним, я помру, щоб припинити свій біль! З дерева я буду стрибати. До своєї смерті я повільно повзу. Так до життя, я прощаюся, світе добраніч, я готовий померти! Бо зі мною занадто жорстоко повелися, всі мої*

*Як сам, то вогонь слід гасити,
Коли ж поцілюють мене,
Салют у душі спалахне.
В душі спалахне! В душі спалахне!
Дівчата чи заміжні,
Тут Пагено жде!
Плекає мрії ніжні
Про щастя, що прийде,
Про щастя, що прийде,
Про щастя, що прийде!
Невже отакого дівчати
Не можна ніде розшукати?
Чи мушу довіку я сам
Нудити нещаснимим життям?
Чи мушу довіку я сам
Чи мушу довіку я сам
Нудити нещаснимим життям?
Нещасним життям? Нещасним життям?*

II дія, IX картина «Сцена повішання»

*Папагена! Папагена! Папагена!
Жінко! Мила!
Гей, голубко! Даремно!
Ах! Слід загубився!
Ох, я на лихо народився!
Все бавлюся, бавлюся не до ладу,
І врешті вляпався в біду!
От і вляпався в біду!
А коли я хильнув вина...
Зобачив жіночку оту,
У серці все пече вона,
Щипає там, лоскоче тут....
Папагена! Серце, любко!
Папагена! гей, голубко!
Тут нема, і там немає.
Я в житті дійшов до краю!
Бо пече живе чуття,
Бо усе не до пуття.
Краще я отут повішусь,
Так у зашморгу й залишусь,
І настане мукам край...*

надії розбиті! Дуже скоро я перестану бути! Гарненька принцесо, подумай про мене! Хтось не виявить співчуття? Чи я повинен померти таким чином? Ну, цього разу почекаю, побачу. Просто дайте відповідь: А або Б. Ніхто не відповідає ... Все тихо ... Ніхто не вибрав. Тоді я стрибну, як вибрав. Папагено, давай, зроби рішучий крок, і ти мертвий! Ну, почекаю, подивлюся, поки порахую від одного до трьох: 1, 2, 3. Ніхто не прийшов, мій жереб кинутий. Так що цей рівень мій останній. Жоден чіт не допоможе мені тепер, Тож до побачення, addio, ciao! Я прийму останній уклін! Як нерозумно я поведжуся! Ці інші сюжети так відволікають! Давай, моя суперзірка, продовжуй блимати і приведи мою принцесу до мене. Суперзірка, продовжуй мерехтіти, приведи сюди мою принцесу!

Дует Папагена і Папагено

Папагено:

Тепер ти будеш моїм назавжди!

Папагена:

Тепер я буду твоїм навіки!

Папагено:

Ми можемо впоратися з будь-якими зусиллями!

Папагена:

Я піду з тобою куди завгодно!

Разом:

Я покину вас, ми пов'язані разом.

Папагено:

Ми будемо блукати кордоном.

Папагена:

Ми будемо блукати кордоном.

Папагено:

Світ брехливий, прощавай!
 Ти не дав мені спочинку,
 Не вертаєш любові жінку,
 Краще гнити у труні!
 Де ж дівчата чарівні?
 Схоче хто мене обняти,
 Поки я не встиг сконати?
 Дайте відповідь мені!
 Ну, гукніть! Є хто, чи ні?
 Не шелесне, тиша всюди!
 Тиша, тиша всюди!
 Значить, хай воно так буде!
 Папагено, на вагайся,
 Із життям скоріш прощайсь!
 Гей! Гукає хтось згори!
 Полічу я: раз, два, три!
 Раз! Два! Три!
 Ні, ніхто не йде! Помри!
 Ну, тепер тобі вже край!
 Світ брехливий, прощавай!
 Без клепки я, забув, звичайно!
 Заграй-но, іграшко, заграй-но!
 Побачить любов хочу я!!
 Грайте, срібні, грайте,
 Жінку приведіть, приведіть!
 Її маніть! Її ведіть!

Дует Папагена і Папагено.

Щастя прийде нам пора!

Скоро, скоро буде з нами

Пещена завжди батьками

Манюня наша дітвора!

Дітвора! Дітвора! Дітвора!

Манюня наша дітвора!

Папагено.

Перший манюній Папагено...

Папагена.

Ще манюня Папагена...

Папагено.

Ще манюній Папагено...

Папагено, Папагено, Папагено,

Папагено!

Папагена.

Ще манюня Папагена...

більше не режим одиночної гри.

Папагена:

більше не режим одиночної гри.

Разом:

І наша любов міцніє. Будуть у нас

такі маленькі дітки дорогі, такі

милі малесенькі діти дорогі.

Спочатку у нас буде Папагено. Тоді

у нас буде Папагена. Папагено.

Папагена. Папагено. Папагена.

Папагена:

Це найбільша радість.

Папагено:

З багатьма Папагено!

Разом:

*ми заповнимо кожну землю і
розширимо наш бренд! Це найбільша
радість. З багатьма папагенами.*

*Папагена, Папагена, Папагена,
Папагена!*

*От буде радість нам плекати
Багато, багато Па-па-па-па-па-
гено,*

В усьому схожих на батьків!

От буде радість нам плекати

Багато Па-па-па-па-па-гено,

В усьому схожих на батьків!

Папагено

От буде радість нам плекати

Багато Па-па-па-па-па-гено,

В усьому схожих на батьків!

От буде радість нам плекати

*Багато, багато Па-па-па-па-па-
гено,*

В усьому схожих на батьків!

Разом:

Папагена! Папагена! / Папагено!

Папагено!

В усьому схожі на батьків!

В усьому схожі на батьків!

В усьому схожі на батьків!

Папагена! Папагена! / Папагено!

Папагено!