

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики  
Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ЖАНРОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ОПЕРИ-БУФФА  
В ТВОРЧОСТІ Г. ДОНЦЕТТІ  
(НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «ДОН ПАСКУАЛЕ»)**

Магістерська робота  
**Калиновської Анастасії Олегівни**  
Науковий керівник:  
доктор мистецтвознавства, професор  
**Гребенюк Наталія Євгеніївна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Калиновська А. О.

Харків – 2024

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ОПЕРИ-БУФФА В СУЧАСНІЙ МУЗИКОЗНАВЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....</b>	<b>6</b>
1.1. Жанр опери-буффа в історії італійської опери.....	6
1.2. Роль жанру опери-буффа в творчості Г. Доніцетті.....	10
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>16</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ОПЕРИ «ДОН_ПАСКУАЛЕ»Г. ДОНІЦЕТТІ.....</b>	<b>18</b>
2.1. Втілення стильових ознак жанру опери-буффа в «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті.....	18
2.2. Специфіка виконавського прочитання опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті.....	2
2	
2.3 Інтерпретаційні прочитання каватини Норіни з опери «Дон Паскуале» Г. Доніцетті.....	3
8	
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>41</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>43</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>46</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** На формування жанру опери-буффа вплинула творчість Г. Доніцетті, зоркема, «Дон-Паскуале» (1842 р., на лібрето М. Аккусі на основі лібрето А. Аннелі). Прем'єра відбулась в 1843 році в Парижі, але наразі опера не втратила своєї актуальності.

На сьогоднішній день оперний шедевр Г. Доніцетті є затребуваним в сучасній виконавській практиці свідченням чого є постановки на сценах Нью-Йорку (2010), Цюриху (2013), Кракова (2016), Штутгарта (2018), Києва (2019), Парижу (2019), Відня (2023), Гамбурга (2023) та ін. Тому, виникає необхідність у дослідженні жанрової та виконавської специфіки даного твору, адже у відомих наукових працях досліджено «Дон Паскуале» лише в історичному аспекті [], що і складає **актуальність теми** даної роботи.

**Об'єктом** даного дослідження є оперна творчість європейських композиторів кінця XVIII–XIX століть.

**Предметом** даного дослідження є жанрова та виконавська специфіка опери-буфа в творчості Г. Доніцетті на прикладі опери «Дон-Паскуале».

**Матеріалом дослідження** є нотний текст опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті, а також виконавські версії оперного твору.

**Мета дослідження** – виявити специфіку жанрову та виконавську специфіку опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті.

Досягненню поставленої мети має сприяти вирішення наступних **наукових завдань**:

- здійснити огляд наукових джерел, присвячених дослідженню оперної творчості Г. Доніцетті;
- окреслити історію створення опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті;

- виявити специфіку композиторського тлумачення жанру опери-буффа в опері «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті;
- здійснити аналіз жанрово-композиційних особливостей опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті;
- виявити виконавську специфіку ролі Норіни з опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті.

**Методологія дослідження.** Вирішенню вищезазначених наукових задач має сприяти використання наступних наукових методів:

- *історіографічного*, задіяного з метою опрацювання наукових джерел, присвячених дослідженню оперної творчості Г. Доніцетті;
- *жанрового*, що використовується для виявлення жанрово-композиційних особливостей опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті;
- *стильового*, задіяного з метою виявлення стильової специфіки опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті;
- *аналітичного*, що застосовуються для виявлення композиційних особливостей опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті;
- *виконавського*, задіяного з метою виявлення виконавської специфіки опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті;
- *компаративного*, застосованого з метою порівняння виконавських версій опери «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті.

**Теоретична база.** У даному дослідженні використані базові науково-дослідницькі праці, присвячені фундаментальним напрямкам музичної науки:

- оперна творчість Г. Доніцетті (Анфілова С. [1], Драч І. [11,12], Amis J. [35], Danton B. A. [38], Glasow T. [43], Grout D. [44],);

- теорій музичного жанру та стилю ( Коханик І. [16], Москаленко В. [20,21])
- історія та методика вокального виконавства (Гнидь Б. [5], Говорухіна Н. [6], Гребенюк Н. [7,8], Колодуб І. [15], Мадишева Т. [19,20], Стахевич О. [27,28])
- музичної інтерпретації Москаленко В.[20, 21], Тимофєєва К. [29].

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у тому, що у даному дослідженні вперше виявлено жанрову та виконавську специфіку опери «Дон-Паскуале» Г. Доницетті.

**Практична значимість отриманих результатів.** Результати даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених оперній творчості Г. Доницетті, а також у межах курсів «Академічний спів», «Оперний клас», «Історія вокального виконавства».

**Структура дослідження.** Дана робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 50 сторінок, з них 45 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 53позицій, у тому числі 16 джерел іноземною мовою.

## РОЗДІЛ 1

### ОПЕРИ-БУФФА В СУЧАСНІЙ МУЗИКОЗНАВЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ

#### 1.1. Жанр опери-буффа в історії італійської опери

«Opera buffa, у вільному визначенні, є загальним позначенням для італійських опер початку та середини вісімнадцятого століття, які не входили до категорії opera seria» [39, с. 11]. Жанр опери-буффа охоплює всі різновиди італійської музичної комедії XVIII ст.

Opera seria, що була попередницею великої французької опери, як зазначає Дантон Б. це «спроба на поєднати джерела класичної драматургії та музики» [39, с. 12]. Однак замість того, щоб дотримуватися класичних сюжетів, композитори вигадали фантастичні пригоди, щоб дати співакові змогу проявити свої здібності.

Оскільки опера seria зазвичай була довгою та виснажливою, короткі комічні сцени були введені як розвага під час антрактів. Дані сцени, як правило, базувалися на місцевій сатирі, мали швидкий темп і закінчувалися розпахливим завершенням. Згодом, сцени об'єдналися і набули такої популярності, що часто проходили після opera seria як окрема вистава.

У той же час, коли ці комічні інтермецці розвивалися в індивідуальну форму опери, в Неаполі з'явився особливий тип комедії в музиці, яка використовувала місцевий діалект і черпала свої персонажі з комедії дель арте. Приблизно в середині вісімнадцятого століття дві окремі форми опери почали втрачати свої особливості та зливатися в один спільний тип. Сюжети з імпровізованих комедій комедії дель арте зі своїми стандартизованими персонажами та побутовими сценами містили:

- інтригу,
- ревності,
- жадібність;
- перелюб.

Упродовж століття нова форма, яку тепер називають оперою-буффа, продовжувала ставати все більш амбітною. Головною особливістю було використання басового голосу, що, поряд з високими голосами, дозволяло зробити акцент на використанні ансамблів.

У XVIII ст. в Італії набуває популярності комічний жанр опери, який згодом отримує назву – опера-буффа. П. Уайс та Дж. Баден виділяють п'ять періодів зародження та розвитку жанру опери-буффа: 1. Комічна опера до XVIII ст., 2. Неаполітанська опера-буффа 1730 року, 3. Північ до 1750 року, 4. Кінець XVIII ст., 5. XIX століття [51].

Дослідники зазначають, що вітчизною опери-буффа став саме Неаполь, а Рим, Флоренція та Болонія стали важливими точками розвитку жанру. Першим зразком стала «Il potestà di Colognole» Я. Мелані.

Першим твором другого періоду дослідники вважають «La Cilla» М. Фаджіолі на слова Ф. Тулліо, котрий внаслідок став відомим лібретистом. П. Уайс та Дж. Баден зазначають, що в даний період розвитку опери-буффа пов'язаний з Teatro dei Fiorentini, де і відбувались вистави. Співаки на той час не мали професійної освіти, тому арії не мали великої кількості фіоритур. Вистави в театрах Nuovo та Pace розпочались лише з 1724 року [51].

З 1729 року центром для опери-буффа став Рим. Б. Садумене – один з найкращих лібретистів Неаполя разом з композитором Дж. Фіскетті та буффонними виконавцями прибув до Риму. Для жіночих ролей наймали кастратів, адже на той час на римській сцені не допускались жінки.

Наприкінці XVIII ст. опера-буффа з'являється на сценах Неапольських театрів. Дослідники асоціюють оперний жанр в Неаполі з іменами В. Чампі та К. Гольдоні, адже співпраця митців стала реформаторською для опери-буффа. Першим твором композитора та лібретиста стала опера «Аркадія в Бренті» (1749 р.). Саме В. Чампі та К. Гольдоні створили модель опери, яка почала конкурувати з вже на той час популярною оперою-серія. П. Уайс та Дж. Баден відзначають важливість творчості композитора неіталійського походження –

В. Моцарта, твори якого стали шедеврами в царині жанру опери-буффа – «Дон Жуан», «Весілля Фігаро» та «Так вчиняють всі».

В XIX сторіччі опера-буффа асоціюється з іменами Дж. Россіні («Севільський цирульник») та Г. Доницетті («Дон Паскуале», «Любовний напій»).

Співробітництво лібретистів і композиторів з італійським драматургом К. Гольдоні став переломним моментом в історії опери-буффа. К. Гольдоні був реформатором в італійській частині вісімнадцятого століття. Він відкидав використання стандартних персонажів та імпровізованих сюжетів на користь більш особистих характеристик і тісної структури.

В лібрето К. Гольдоні герої опери з'явилися разом і драматична дія переростала в кульмінацію ансамблевому співі. У музичному плані ці фінали зазвичай організовувалися за традиційними схемами, такими як водевіль, або у вигляді фіналів рондо.

Окрім написання драми, К. Гольдоні брав участь у створенні кількох комічних опер, і його вплив на лібретистів призвів до більшої гідності та порядку в сюжеті та мові опери. Замість того, щоб повністю змінити оперу-буффу, нові ідеї К. Гольдоні були об'єднані зі старими та перевіреними ідеями, щоб сформувати новий і цікавіший тип опери.

Одним із перших творів в жанрі опери-буффа був «Аркадія на Brenti» (1749) написаний у співпраці К. Гольдоні Б. Галуппі. Успіхом користувалися і подальші сумісні твори митців «Місячний світ» (1750), «Сільський філософ» (1754), «Дияволеса» (1755) та ін., в яких ствердилися характерні риси опери-буффа, а саме: увага до суспільних звичаїв, тонко виписана антиаристократична сатира та особлива вага характеру нового типу. Цей «середній» характер – *mezzo carattere* одно віддалений як від умовно-піднесених шляхетних героїв *innamorati* – «закохані»; партії найчастіше позначалися як *serie* – «серйозні»), і від карикатурних слуг, комічних старих, збанкрутілих авантюристів-аристократів – партії *bufe*; втілює на сцені образ героя третього стану, пройнятий ідеологією просвітництва.

Хоча опера-буффа є комічною формою опери, це не комедія в тому самому сенсі, як комедією є деяка драма. Основна відмінність між ними полягає в тому, що аудиторія повинна сміятися на знак схвалення. У своїй комедії опера дає власний сміх за допомогою музики. На відміну від драми, її метою є не викликати спонтанну реакцію за допомогою серії комічних прийомів, а використовувати музику як більш вичерпний показ комічного характеру.

Щоб створити необхідний для комічного характеру опери-буффа контакт між виконавцями та аудиторією, потрібен переклад на рідну мову. Мова опери-буффа була звичайним явищем: часто використовувалися діалекти та цитати з іноземних мов; також включав бурмотіння *parlando*; такі шуми, як чхання, заїкуватість і позіхання є частиною звукового репертуару. Як і в *opéra seria*, в опері-буффа стандартний склад героїв, зазвичай сюжет налічує 6-7 персонажів, з яких 4 чоловіка та 3 жінки.

На відміну від сьогодення, коли глядачі опери задоволені тим, що старі опери виконуються в нових театрах та сучасних постановках, опера-буффа досягла найбільшої популярності в той час, коли глядачі вимагали абсолютно нових постановок із новою музикою та лібрето.

К. Гольдоні створив понад 43 лібретто комічних опер, музику до яких писали Е. Дуні, Дж. Паїзіелло, Дж. Скарлатті, Д. Фіск'етті, Н. Піччинні, Т. Траєтта, Ф. Л. Гассман, Д. Чимароза та ін. Найвідомішою з ранніх опер-буффа була «*La Serva Padrona*» Дж. Перголезі, написана в 1733 році і досі популярна. Сюжет оперного шедевра налічував лише три персонажі, один з яких був німий, і невеликий оркестр.

В даному жанрі творили як не починаючи композитори, так і майстри своєї справи, а саме: В. Моцарт «Дон Жуан», «Весілля Фігаро», Дж. Россіні «Сівільський цирюльник» та Г. Донцетті «Дон Паскуале» розвинули комічну традицію, яка зрештою привела до «Фальстафа» Дж. Верді. Остаточним успіхом опери-буффа став «Дон Паскуале» Г. Доніцетті. На думку дослідника «незважаючи на те, що після «Дона Паскуале» не було написано успішної

опери-буффа, успіх жанру був очевидним; а «Barbieri di Siviglia», «L'Elisir d'Amore» і «Don Pasquale» досі залишаються постійними учасниками оперного репертуару» [39, с. 13].

## **1.2. Роль жанру опери-буффа в творчості Г. Доніцетті**

Г. Доніцетті (1797-1848) родом із Бергамо, де «дитинство майбутнього композитора пройшло в бідності, але йому вдалось познайомитись з баварським оперним композитором С. Майр, який давав уроки майбутньому композитору і таким чином започаткував його не лише вивчення оперного жанру, а й інструментального» [с. 286]. Вже 16 років він як співак виступав у Театрі делла Сосьета, а також допомагав вчителю в церкві, підробляючи там архіваріусом. Згодом саме за підтримки С. Майяра Г. Доніцетті покинув рідне місто в 1815 році, щоб навчатись в Болонії.

У 1816 році Г. Доніцетті написав свою першу мелодраму під назвою «Пігмаліон II», а вже в 1817 році опера була виконана під назвою «Енріко ді Боргонья» в театрі Сан-Лука у Венеції. На думку дослідника «Г. Доніцетті є дуже плідним композитором: фактично, протягом своєї кар'єри він створює не лише сімдесят дві мелодрами, але також сорок два гімни, двадцять шість інструментальних композицій та інші твори» [39, с. 50].

Але кар'єра композитора не завжди відрізнялася успіхом: були і численні фіаско та негативні відгуки критиків. С. Майр влаштував Г. Доніцетті контракт із Римською оперою на твір опери «Зораїда Гранатська». Постановка мала успіх, але критика, що обрушилася на молодого композитора, була образливо жорстокою. Але це не зламало Доніцетті, а лише зміцнило його сили у прагненні до вдосконалення своєї майстерності.

Тим не менш, композитором створено багато шедеврів, таких як «Анна Болена» (1830). L'Elisir d'amore (1832), Lucia di Lammermoor (1835) і Don Pasquale (1843) [51, с. 50]. Творчий доробок композитора налічує понад 70 оперних шедеврів.

М. Черкашина-Губаренко зазначає, що В. Белліні та Г. Доніцетті «з одного боку послідовники Россіні, і попередники Верді – з іншого. Їхня творчість увійшла в моду в 30-40-х роках і зберіглася в оперному репертуарі до наших днів.» [13, с. 200].

Оперна творчість композитора пов'язана з *bel canto*, що в перекладі з італійської – гарний спів. «Техніка віртуозного співу, яка характеризується плавністю переходу від звуку до звуку, невимушеним звуковидобуванням, гарним і насиченим забарвленням звуку, вирівняністю голосу у всіх регістрах, легкістю звукознавства, яка зберігається в технічно рухливих та витончених місцях мелодійного малюнка» [47].

М. Черкашина-Губаренко вважає, що бельканто «як універсальний тип оперного інтонування, що панувало протягом двох віків, було квітесенцією аполлонічного начала, піднесення героя через ідеалізацію його почуттів і узагальнення типізованих ефектів» [13, с. 200]. На думку дослідниці, дана естетика «увійшла в суперечність з властивими романтизму драматичною експресією, вибуховістю пристрастей, відомою від нормативності і утвердженням неповторних властивостей кожної особистості» [13, с. 200].

На думку дослідника «його виразний стиль, заснований на Бельканто, проклав шлях до досягнень Верді» [47]. Як зазначає М. Черкашина-Губаренко «як це часто буває, ємке визначення вокального стилю і пов'язаної з ним техніки постановки голосу було знайдено лише тоді, коли йому самому стала загрожувати небезпека зникнення або необхідність пристосування до змінюваних умов» [13, с. 200].

В свою чергу І. Драч виникнення саме класичного *bel canto* пов'язує з «відмовою від типажів класицистського штибу та пошуками засобів індивідуалізації оперних персонажів на шляху експресивної вокалізації відповідно до нової романтичної естетики помітно підривали основи "прекрасного співу". Нагромадження італійським театром 1820-1830-х років нових якостей здійснювалося, хоч як це парадоксально, на тлі спроб зберегти бельканто, пристосовавши його до художніх ідеалів романтизму. Це призвело

до виникнення в італійській оперній практиці феномена "класичного бельканто". Дане художнє явище стало не тільки відкриттям, а й, якщо так можна сказати, центральною колізією оперного мистецтва того часу» [12, с. 118].

М. Черкашина-Губаренко відмічає те, що початок руйнації ієрархічної системи нормативних оперних жанрів відноситься до пізньої творчості Россіні, «однак композитор зберіг характерне для XVIII століття превалювання власне музичних законів організації оперної дії. В його творах можна помітити лише зародження процесу перерозподілу функцій окремих компонентів оперного синтезу, під впливом якого чаша терезів все більше схилялась на користь драми» [13, с. 200].

Дослідники виділяють в оперній творчості Г. Доніцетті два періоди [51]:

1. У творах першого (1818-30) дуже помітно вплив Дж. Россіні. Хоча опери нерівноцінні за змістом, майстерністю та проявом авторської індивідуальності, в них Г. Доніцетті постає чудовим мелодистом.
2. Період творчої зрілості композитора посідає 30-ті першу половину 40-х р. У цей час він створює шедеври, що увійшли до історії музики. Такими є «завжди свіжа, завжди чарівна» опера «Любовний напій»; «один із найчистіших діамантів італійської опери» (Дж. Донаті-Петтені) «Дон Паскуале»; «Лючія ді Ламмермур», де Доніцетті розкрив усі тонкощі душевних переживань люблячої людини.

Г. Доніцетті здійснив численні подорожі, як Італією, так і за кордоном, заслуживши повагу та дружбу своїх сучасників, а саме: Дж. Россіні та Дж. Верді. За словами Драч І. «при житті твори Г. Доніцетті користувались великою популярністю в Італії та далеко, поза її межами» [12, с. 108]. У Парижі він пише «Дочка полку» та «Фаворитка». Обидва ці твори, а також «Полієвкт» були прийняті публікою із захопленням.

Остання опера Доніцетті – «Катаріна Корнаро» була поставлена у Відні, де у 1842 р. Доніцетті отримує звання австрійського придворного композитора. Останні роки свого життя композитор проводить, страждаючи

від хвороби, через яку втрачає пам'ять і фізичну координацію, згодом, він помирає у своєму рідному місті Бальбоні.

За життя композитор співпрацював з різними лібретистами, але більшість робіт Г. Доніцетті створив у співпраці з Феліче Романі та Сальваторе Каммарано, які надихались смаком часу історичного роману, типового жанру для романтизму: «Енріко Бургундський» (1818), «Емілія Ліверпульська» (1824). «Єлизавети в замку Кенілворт» (1829), «Анни Бoleйн» (1830) або «Лючії ді Ламмермур» (1835).

За словами М. Черкашиної Губаренко «В італійській опері XVIII століття драма була лише приводом для демонстрації віртуозної майстерності концертно-ігрового стилю і обмежувалась набором типізованих персонажів, положень, сюжетних ситуацій.<...> зручний компроміс було знайдено, коли сюжетна ситуація фіксувала вихід за межі психічної норми. Цим пояснюється особлива любов представників композиторського покоління, яке прийшло на зміну Россіні, до сцен безумства і різних ступенів запаморочення» [13, с. 201]. Як приклад М. Черкашина-Губаренко наводить сцену запаморочення з опери «Лючія ді Ламмермур». Дослідниця відносить даний оперний шедевр до «типу історичних опер» [13, с. 201].

У численних творах композитора проступають риси скандинавського романтизму *Sturm und Drang*: по суті, часто зустрічаються похмурі обставини та атмосфера, а також персонажі, відзначені вічним конфліктом між життям і суспільною мораллю в одному, з іншого боку, приватне життя — джерело пристрастей, почуттів і істин. Крім того, через цей безперервний контраст між публічним і особистим персонажі часто потрапляють на милість божевілля, так в операх «Анна Болен» та «Лючія ді Ламмермур»: сцена божевілля, яка знаходить відповідник обидва в німецькій мові з терміном *Wahnsinnszene*, який у французькій мові з *folie* та англійською *mad scene*, є типовим компонентом європейського романтичного театру.

Багато творів Доніцетті відображають соціальні зміни, що відбулися в той час: упродовж XIX століття насправді народ став справжнім героєм історії, і це усвідомлення переважає у творах композитора з Бергамо [39, с. 45].

Зокрема, «Анна Болена» стала першим великим публічним успіхом Доніцетті, виконана вперше в театрі Каркано в Мілані 26 грудня 1830 року. Лібретист Феліче Романі зосереджує історію навколо однієї з великих тем, важливих для епохи романтизму, або конфлікт між владою та правдою: король Англії Генріх VIII плете змову проти своєї другої дружини Анни Болейн, щоб засудити її за подружню зраду та засудити до шибениці, з метою нарешті одружитися на служниці подрузі дружини подруга жінки, Джейн Сеймур, з яку він закохався. Однак під час спалаху скандалу Джейн радить Анні визнати подружню зраду, щоб вона врятувала своє життя, але вона відмовляється, пізніше дізнавшись, що Джейн є коханкою короля. У цей момент служниця хоче перервати стосунки з королем, який стає розлюченим, засуджуючи Анну на шибеницю.

Сальваторе Каммарано також взяв приклад з історичного роману, щоб написати лібрето для опери «Лючія ді Ламмермур» (1835): лібретиста, насправді, надихнув історичний роман Вальтера Скотта «Наречена з Ламмермура», дія якого відбувається в Шотландії, опублікований у 1819 році. Історія розповідає про зірване кохання між Едгардо Рейвенсвудом і Люсією Ештон, союзу яких перешкоджає Енріко, брат жінки з економічних і політичних причин [12, с. 118].

Насправді Енріко намагається переконати свою сестру, що Едгардо насправді закоханий в іншу жінку, і тому змушує її вийти заміж за багатого Артуро: однак Лучія стає жертвою божевілля і під час шлюбної ночі вона вбиває Артуро, з'являючись у весілля з кривавим кинджалом, але забувши, що вона вбила свого чоловіка. Уявіть собі також побачити Едгардо, а потім вийти за нього заміж: через кілька днів молодий Рейвенвуд дізнається, що Люсія мертва, і, пригнічений горем, покінчить із собою.

М. Черкашина-Губаренко вважає, що в творчості Белліні та Доніцетті «кожний із трьох жанрів італійської опери – *seria*, *buffa*, *semi seria* – став тяжіти до розмитого, остаточного не визначеного “середнього” жанру ліричного характеру, на базі якого пізніше виникнуть нові жанри симфонізованої музичної драми і “великої” лірико-комічної опери » [13, с. 202]. Варто зазначити, що дослідниця характеризує Белліні та Доніцетті як творців ліричного музичного театру.

За словами М. Черкашиної-Губаренко «історичні декорації та одяг виявилися в ліричному музичному театрі потрібними, або піднести в ранзі ліричних героїв і мотивувати їхнім високим становищем самоцінність їх особистих емоцій (кохання, родинні почуття, дружба, зрада тощо). У відповідності з романтичним світорозумінням камерно-інтимні переживання “приватного” порядку не протиставляються суспільному обов’язку, а з ним урівнюються [13, с. 202].

Попри те, що в дослідженні М. Черкашиної-Губаренко стоять поруч, музикознавиця зазначає, що на відміну від Г. Доніцетті, Белліні «не володів почуттям комічного» [13, с. 204].

Б. Гнидь характеризує Г. Доніцетті, як композитора «Великого мелодійного обдарування, щирого лірика, майстра вокального письма. Деякі сторінки його опер містять музику зовні ефектну, поверхову, розважальну, але в той же час у них є і сценічний темперамент, і яскрава мелодика, і неперевершена віртуозність, і яскравий драматизм, і сила почуттів, і гумор, і меланхолійна ніжність» [5, с. 36].

Г. Доніцетті також є одним з останніх композиторів, який присвятив себе жанру комічної опери, зокрема давши життя двом шедеврам: «Любовний напій» і «Дон Паскуале». Написаний на лібрето Феліче Романі, «Любовний напій» був вперше поставлений на сцені Театру алла Каноббіана в Мілані навесні 1832 року. Цю історію можна вважати дзеркалом соціальних змін в Італії в на початку дев'ятнадцятого століття, коли люди починають висловлювати свої голоси [ 39, с. 45].

Дія комедії розгортається в сільському містечку, і в ній з'являються Неморіно, який закоханий у юну Адіну, і шарлатан Дулкамара, який, видаючи себе за лікаря, намагається продати всім чудодійні ліки, здатні вилікувати будь-яку хворобу. Саме на ці ліки покладається Неморіно, щоб змусити Адіну шалено закохатися в нього; він зазнає невдачі, тоді жінка виходить заміж за Дулкамару майже на зло молодому чоловікові. Тим часом Неморіно успадковує велику суму грошей, таким чином стаючи багатим, так що Адіна, побачивши, як за ним залицяється довга низка залицяльників, розуміє, що кохає його, і зізнається йому в коханні [39, с. 45].

Дія опери «Дон Паскуале» розгортається в Римі на початку дев'ятнадцятого століття, а головним героєм є старий і багатий дон Паскуале, який хоче переконатися, що його племінник і спадкоємець Ернесто одружиться на багатій діві, ігноруючи її почуття до дівчини красивої, але бідної Норіни. Після низки інтриг доктора Малатести, а також друга Ернесто, які завершуються оманливим шлюбом між Доном Паскуале та Норіною, між двома молодими закоханими перемаже кохання.

## **Висновки до Розділу 1**

Отже, опера-буффа це жанр який охоплював всі різновиди італійської музичної комедії XVIII ст. Свої витоки опера-буффа бере з комедії дель арте, сюжети якої містили –інтригу, ревності, жадібність та перелюб.

Переломним моментом дослідники вважають співпрацю композиторів з драматургом К. Гольдоні, за допомогою якого відбулась оперна реформа. В лібрето, написаними К. Гольдоні герої опери з'явилися разом і драматична дія переростала в кульмінацію ансамблевому співі. У музичному плані ці фінали зазвичай організовувалися за традиційними схемами, такими як водевіль, або у вигляді фіналів рондо.

Використовуючи низки наукових джерел дозволили досягти наступних наукових результатів. Окреслено оперну творчість Г. Доніцетті з якою пов'язаний розквіт мистецтва *bel canto*. В творчому доробку Г. Доніцетті більш ніж 70 різних за жанрами оперних творів, серед яких опера-буффа («Дон Паскуале»), комічні опери («Дочка полку», «Ріта»), соціально-психологічні мелодрами («Лінда ді Шамуні»), історико-героїчні та лірико-драматичні («Фаворитка», «Лючія ді Ламмермур»).

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ОПЕРИ «ДОН ПАСКУАЛЕ» Г. ДОНІЦЕТТІ

#### 2.1. Втілення стильових ознак жанру опери-буффа в «Дон-Паскуале» Г. Доніцетті

Твір «Дон Паскуале» був написаний на лібрето Мікеле Аккурсі та вперше поставлений в Італійському театрі в Парижі 3 січня 1843 року, але після прем'єри композитор отримав не схвальний відгук від невідомого коментатора з ініціалами О. Т., який не тільки засуджував лібрето, але й музику за відсутність оригінальності. Критик назвав оперу Г. Доніцетті похідною від опери С. Павезі «Сер Маркантоніо», лібрето якого послужило джерелом для «Дон Паскуале».

Опера була написана за дуже короткий час (приблизно три тижні), на думку У. Ешбрука така швидкість роботи була можлива лише завдяки типовим для Г. Доніцетті якостям, а саме: «В дитинстві майбутнього композитора навчили мислити цілісними музичними структурами, але перевагою також була довгочасна робота в театрі і на сам кінець “Дон Паскуале” це 64-та робота композитора в оперному жанрі. Також в партитурі адаптовано значну кількість музики, яку композитор написав для інших творів – дуети, салонні пісні та вальс» [37].

На думку дослідника сюжет опери наповнений типовими ситуаціями для опери-буффа і не є похідним від «Сер Маркантоніо» С. Павезі, а саме: молода пара не може знайти спільну мову зі старим; марні запобіжні заходи; маскування; остання нічна сцена в саду» [37].

За словами У. Ешбрука, який стверджує, що даний оперний шедевр краще розглядати під кутом «захоплюючої суміші традиційних і нетрадиційних рішень для традиційних ситуацій» [37]. Таким чином, можна зробити висновок, що опера «Дон Паскуале» написана за традиційними канонами опери-буффа, за якими також написані твори Дж. Россіні, а саме «Сивільський цирюльник». Як зазначає дослідник, «опера «Дон Паскуале» є

гарною віправною точкою для перевірки традиційних меж опери-буффа середини ХІХ ст., виявлення відмінностей та тотожності між цим та іншим твором сучасного комічного репертуару» []. Драч І. вказує на те, що композитори «Белліні та Доніцетті при всій їх самобутності належали до „россініївської династії”. Недоброзичливі люди ставили на композиторах клеймо наслідувачів Россіні» [12, с. 108].

Опера складається з трьох дій, які в свою чергу поділяються на картини. За словами дослідника «твори в жанрі опери-буффа в період 1830-х та 40-х років, за часту складались з двох дій, а серйозні опери з трьох і більше» [37]. На думку дослідника: «дії І і ІІ, здається, утворюють єдине ціле, кульмінацією якого є традиційний ансамбль середнього фіналу (№ 7). Сам Г. Доніцетті, можливо, сприймав оперу як розділену на дві частини, оскільки в автографі до опери він, схоже, спочатку позначив «Atto 2do» на початку дії ІІІ». І навпаки, тристоронній підрозділ є імпліцитно присутній у «Сівільському цирульнику» Россіні, де є перерва в безперервності в середині дії І, після дуету для Альмавіви та Фігаро та перед каватиною Розіни» [37].

В трьохактному оперному творі Г. Доніцетті для розкриття художнього змісту твору задіяв різноманітні оперні форми та жанри, серед яких: речитативи, дуети, каватини, арії, квартети, серенада, хори та розгорнуті хорові сцени.

Дія опери розгортається в Римі ХІХ ст. у садібі старого заможного холостяка Дона Паскуале, який скаржиться своєму другові доктору Малатесті на своє життя та свого племінника Ернесто. Старий має підступний план одружити племінника з багатою нареченою, щоб спровадити його з дому, а самому одружитися з молододу жінокою. Ернесто в свою чергу відмовляється одружуватися на вибір дядька тому, що закохався в іншу. Дон Паскуале приходить в ярість і виганяє племінника з дому.

Друга картина відбувається в будинку Норіни. Норіна – гарна та молододу вдова, згадує всіх своїх залицяльників – претендентів, але любить вона лише Ернесто. До неї приходить Малатеста, лікар дон Паскуале, та розповідає про

плани Дона Паскуале і пропонує Норіні провчити старого. Молодий чоловік хоче представити Норіну як свою сестру Софронію – скромницю, виховану в стінах монастиря, а потім за допомогою уявного нотаріуса (свого кузена Карліно) укласти уявний шлюб між доном Паскуале і Норіною, щоб показати старому «принади» сімейного життя з молододу дружиною. Норіна погоджується на такий план.

Дія другого акту переноситься в зал будинку Дону Паскуале. Ернесто прощається з будинком, у якому пройшли його дитинство та юність. Дон Паскуале радіє з того, що позбувся племінника і може почати нове життя. Малатеста приводить Норіну, яка зображує побожну безневинну дівчину. Дон Паскуале зачарований нею і просить Малатесту негайно послати по нотаріуса, щоб укласти шлюб. З'являється уявний нотаріус Карліно, але для укладання шлюбу необхідно мати свідка.

До зали вривається Ернесто, що прийшов аби попрощатися з дядьком. Він гнівається, бо його не впускали слуги, побачивши Норіну в ролі нареченої свого дядька, Ернесто шокований. Малатеста потай поспіхом пояснює йому суть справи і вмовляє приєднатися до авантюри, підписавши контракт як другий свідок. Як тільки шлюб укладений, Норіна негайно перетворюється зі скромної невинної дівчини на розлючену, злу і сварливу фурію. Вона вимагає грошей і змушує Дона Паскуале залишити у будинку Ернесто. Дон Паскуалі з жахом.

Перша картина третього акту також відбувається в будинку Дону Паскуале. Через кілька днів після одруження будинок старого холостяка не впізнати. Тут повно слуг, прикажчиків із різних магазинів із товарами та рахунками, які старий має сплатити. З'являється Норіна, вбрана для на балу. Старий дон Паскуале намагається втримати її вдома, але розгнівана дружина дає йому ляпасів та все одно йде на бал. З записки Паскуалі дізнається, що його дружина сьогодні ввечері призначила в саду побачення коханцю. Старий іде, схопившись за голову.

Слуги та служниці, найняті Норіною, продовжують руйнувати будинок Дону Паскуале. З'являються Малатеста та Ернесто. Ернесто розповідає, що трюк із запискою підлаштований спеціально, щоб сьогодні ввечері завершити розіграш, потім він іде. Приходить Паскуалі і гірко скаржиться Малатесті на свою долю. Від дружини він не бачить нічого, крім лайки та тумаків. До себе вона навіть близько не підпускає і на додачу призначає побачення коханцям в саду його дома. Він просить Малатесту допомогти застати Софронію зненацька і позбутися її, розірвавши шлюб, і Малатеста погоджується.

Дія заключної, другої картини відбувається в Сад Дону Паскуале, де Ернесто чекає на Норіну. Коли дівчина приходить, закохані пояснюють між собою. З'являються дон Паскуале з Малатестою, Ернесто тікає, а Норіна заявляє, що у саду нікого не було. План викриття дружини не вдався, дон Паскуале у розпачі, він пропонує Норіні розлучитися. Навчений гірким досвідом, Паскуале готовий назавжди відмовитися від думки про весілля. Тоді Малатеста викликає Ернесто, і вони відкривають старому таємницю його уявного одруження. Паскуале щасливий, що позбувся дружини, і благословляє Ернесто і Норіну.

В трьохактному оперному творі Г. Доницетті для розкриття художнього змісту твору задіяв різноманітні оперні форми та жанри, серед яких: речитативи, дуети, каватини, арії, квартети, серенада та розгорнуті хорові сцени. У. Ешбрук зазначає, що твір «Дон Паскуале» є «моцартівським» та має багато спільних рис з моцартівськими підходами, а саме: «персонажам не притаманні фарсові стереотипи, а мелодії віддзеркалюють емоції, які виражають герої» [Ешбрук].

Відкриває оперу «Дон Паскуале» – симфонія. Оркестрова симфонія, яка завжди зустрічалася на початку комічних опер Россіні, а також у ранніх операх Доницетті, на початку 1830-х років більше не була необхідною. *L'elisir d'amore*, наприклад, починається з оркестрового вступу, безпосередньо пов'язаного з до *introduzione*, а також численні інші опери-буффа 1830-х і 40-х років «*Il ventaglio*» Раймонді, «*Un'avventura di Scaramuccia*» та «*Chi dura vince*» Річчі та

«Don Vucefalo» Каньоні. Скорочена сонатна форма, що явно нагадує россінівську модель і неодноразово зустрічалася протягом 1830-х і 40-х років - свідок симфонії *Il nuovo Figaro* Річчі (1832), *Un giorno di regno* Верді (1840) або *Il borgomastro di Schiedam* Россі (1844).

У порівнянні з останніми творами, симфонія Дона Паскуале виділяється легкістю, з якою вона вводить деякі з найбільш запам'ятовуючих мелодій, які можна почути в опері: серенада Ернесто в Акті III забезпечує тему для повільного в - вступ, і кабалетта Норіни «*So anch'io la virtù magica*» є першою темою основного розділу (позначена «*Moderato*» в партитурі), і знову звучить у коді. Дійсно, мелодійна спонтанність твору переважає над його формальним оформленням.

З тринадцяти номерів «Дон Паскуале» лише дві є власне аріями каватина Норіни в першій дії та романса Ернесто на початку другої дії. До них можна додати «Серенату», яка починається з розширеного соло для Ернесто. Порівняно з великою кількістю арій (зазвичай більше п'яти) у таких творах, як «Італіана в Алжирі», «Сівільський цирульник» і «Ченерентола», обмежена присутність сольних сцен є типовою рисою построссінської опери-буффа. «В опері-буффі 1830-х років.

## **2.2 Специфіка виконавського прочитання опери «Дон-Паскуале»**

### **Г. Доніцетті**

Головна героїня опери «Дон Паскуале» – Норіна, яка вперше з'являється в другій картині першої дії. Найяскравішою характеристикою якої є каватина «*Quel guardo il cavaliere*», котра має широку репрезентацію як в рамках оперних вистав, так і окремих номерів, представлених у межах концертних програм. Також каватина Норіни часто є обов'язковим твором для виконання на міжнародних вокальних конкурсах.

На думку Б. Гнидь вокальні партії в операх Г. Доніцетті «втілюють собою типову італійську кантилену – гарну ніжну, спокійну, співучу, в якій

вокалістам є де показати своє мистецтво, не порушуючи художнього та музичного стилю. Бельканто епохи Доніцетті побудоване на бездоганній рівності звуку, плавності та легкості переходу з регістру в регістр, досконалому легато, надзвичайній рухливості голосу. Заокругленість музичної фрази сполучається з пристрасстю та піднесеністю почуттів» [5, с. 36].

За М. Черкашиною-Губаренко в операх Г. Доніцетті жіночі образи «потраплять в центр уваги, по-перше, як слабка стать (слабості й незахисності тут, безумовно віддано перевагу), а по-друге, як імпульсивні творіння з ніжною, вразливою душею, які живуть серцем і почуттями» [13, с. 202].

На думку У. Ешбрука вступна сцена вирізняється своєю поезією, *versi sciolti*, тоді як наступні розділи викладені у *versi lirici*. Повільний рух і кабалетта складають ліричні епізоди номеру, ядро його формального плану. І *scena, i tempo di mezzo* можна було б усунути, і в результаті вийшла б подвійна арія, що складається з двох послідовних ліричних частин (повільна частина- *cabaletta*), без сцени і середньої частини [37].

Це стосується каватини Норіни, яка починається короткою інструментальною прелюдією, що веде безпосередньо до кантабіле «*Quel guardo il cavaliere*». Перехід від *cantabile* до *cabaletta* відбувається лише за два такти (навіть чи *tempo di mezzo*), у яких молода жінка, сміючись, виражає своє задоволення від смішної історії про кохання, яку вона щойно прочитала. Музично функція двох тактів полягає в тому, щоб просто перевести тональність кантабіле (G-dur) у тональність *cabaletta* (B-dur).

За композиторською ремаркою у клавирі дія відбувається в кімнаті дому Норіни. Головна героїня характеризується не простим характером ми дізнаємося з інструментального вступу *Andante*, в якому постійно переплітаються два типи ритміко-мелодійних ліній (висхідна і низхідна), створених комбінацією між високими і дуже низькими значеннями нот (один так ), та акцентами на слабких частках. За один такт до вступу солістки оркестрова тканина перетворюється на романсовий акомпанемент.

Арія складається з двох частин: першої речитативної частини, яку за мелодикою та морфологічною структурою можна вважати повільною частиною (А), і В – власне арії. Норіна читає вголос із книги, і вже з першої репліки «*Quel guardo il cavaliere*» 10-27тт ми виявляємо наполегливість та незацікавленість у темі роману. Мелодична лінія має поступово висхідний малюнок, за яким слідує низхідний стрибок, потім змінюється різними низхідними фіоритурами, що нагадує музичний стиль трубадурів Середньовіччя (де відбувається дія роману).

Зазначимо, що композитор залишає ремарку стосовно мізансцени, котру виконує Норіна під час співу, а саме читання романтичної історії. Фразування побудовано по два такти, що нагадує прочитану фразу з книги. В даному епізоді складність полягає в тому, що виконавиці необхідно поєднати багато маленьких реплік в одну велику фразу, тобто мислити наперед. Мелодія даних реплік висхідна, але завершується вона низхідним рухом. В даному випадку дуже важливо тримати опору дихання, щоб поєднати стрибок з одного регістру в інший.

Друга третя та п'ята репліки завершуються фіоритурами, що також становить складність у виконанні. П'ята репліка є найскладнішою в технічному плані, адже фіоритура є довжиною в цілий такт та виконується *a`cappella*. Для інтонаційно чистого виконання необхідна висока співацька позиція та гарна опора дихання. Також важливо виконувати дані епізоди ритмічно точно та не уповільнювати темп.

Перша побудова складається з 12 тактів, друга ж побудована на матеріалі першої, але дещо видозмінена і складається з дев'яти тактів. Не дивлячись на те, що вказані композитором знаки альтерації на початку твору належать G-dur, в мелодичній лінії зустрічається дуже багато зустрічних знаків.

Невеликі відхилення від основної тональності надають образу Норіни романтичної схвильованості. Виконавиці під час розучування твору необхідно

розібратись в яку саме тональність відбувається відхилення за для більш точної інтонації.

Низхідні фіоритури показують іронічне ставлення до героїні роману, але фрази зберігають свій ліричний характер; за протяжним *ritardando* слід дуже романтична експозиція «*è tanto era in quel guardo*», а *cresc.* у фразі «*giurò che ad altra mai*» закінчується *sfp* (нудьгою, яку дає сюжет книги). Наголос на другий склад слова *disse* суперечить музичним правилам і просодії італійської мови, підкреслюючи глузливий зміст клятви героїні «*Son vostro cavalier!*». У випадку зі словом *guardo* як реакція на порівняння з «*sapor di paradiso*» 20-21тт.

В сьомому такті другої побудови Норіна зі словами «Я не хочу про це думати» сміється та викидає книгу, звучить оркестрове *tutti*. Фермата на деякий час говорить про зміну позиції, а хитрий сміх передує другій частині арії. Після фермати на паузі композитор змінює тональність з G-dur на B-dur, також змінюється темп – *Allegro* та нюанс *p*.

Короткий оркестровий вступ характеризує примхливість, деяку безпринципність і свободу від загальноприйнятих норм і традицій молодой жінки. Ритмічний малюнок вісімка з крапкою та перекреслений форшлаг додають танцювальності характеру. Згодом, партія Норіни в точності повторює мелодію та ритмічний малюнок оркестру.

12тактовий вступ оркестру надає виконавиці достатньо часу, щоб відпочити від виконання фіоритур та відчутти зміну тональності та темпу.

Норіна чудово усвідомлює, що, крім буйства, вона також має велике чуття. Мелодична лінія, насичена довгими форшлагами і мелодійними стрибками, наводить на думку про зміни настрою, які вона може координувати, якщо змусить себе «*d'un breve sorrisetto, menzognera lagrima, subito languor*». *Rallentando* на відповідь «*i cori lento foco*» показує, наскільки терплячою вона може бути, якщо пропонує себе, щоб спокусити когось, а повернення до темпу «*d'un breve sorrisetto*» приносить нову раптову зміну характеру, подібну до вибуху радості. Короткі мелодійні мотиви «*conosco i*

*mille modi dell'amorose frodi, i vezzi e l'arti facili*» 59-64 тт. завершують автопортрет, і їх можна підкреслити вокальною виразністю та різноманітним тембровим забарвленням.

На відміну від першого епізоду, фрази другого довші, що вимагає від виконавиці більшої витривалості та кращої роботи опори дихання співачки. Складність становлять стрибки на велику сексту на початку кожної фрази – виконавиці необхідно поєднати два регістри у швидкому темпі. Для більш кращого співування партії, можна інтегрувати стрибки на даний інтервал у розспівку або вокальні вправи.

Гордість і впевненість у якостях, які вона має в мистецтві спокушання, розкриваються у двох руладах «*l'effetto i per ispirare amor*» 81-87тт.

Задля досягнення більш яскравої кульмінаційної зони, Г. Доницетті використовує високі теситурні умови «*Per ispirare amor...ah!*», до якої ведуть 36 тактів повторюваної мелодії з пунктирним ритмом, що не дає виконавиці відпочивати. Тому співачці необхідно продумати перспективу розгортання матеріалу, щоб вистачило ресурсів на яскраву кульмінацію, але варто пам'ятати, що після місцевої кульмінації каватина не закінчується, тому не варто витрачати на неї всі сили.

Оркестровий пасаж з нотами, що повторюються, робить перехід до ритміко-мелодійного фрагменту з речитативною партією позначається ремаркою *Ritù mosso*, який продовжує опис достоїнств героїні: *ho testa bizzarra, son pronta, vivace*.

Структури на тріолях, завершені вказівками *con forza* і *rallentando*, розкривають ще два парадоксальні прояви Норіни: «*se monto in furore, di rado sto al segno, ma in riso lo sdegno fo presto a cangiar*».

Під час розбору та вивчення твору, виконавиці необхідно приділити увагу даному епізоду в інтонаційному та ритмічному планах, адже під час співу Норіни оркестр виконує функцію гармонічної підтримки або має паузи.

Сім тактів трелі дуже виразні та блискучі, як вінець почуття вдячності, задоволення та задоволення особистими якостями та чеснотами, які відрізняють її від решти світу 114-121тт.

Наступним складним епізодом, на нашу думку, є трель, що звучить протягом семи тактів (звук  $f^2$ ), яка завершується низхідним октавним ходом «*Ah! son anch'io la virtu magica*» 160-192тт. Виконавиці необхідно розрахувати дихання так, щоб його вистачило на сім тактів. Звук  $f^2$  є зоною перехідних звуків для сопрано, що становить додаткову складність для молодих виконавиць – важливо не форсувати звук і виконувати трель на гарній опорі дихання у високій співацькій позиції. Додатковою складністю є те, що після виконання трелі, партія Норіни не має пауз і виконавиці необхідно швидко змінити дихання та продовжувати виконання суворо в темпі, адже композитор не дає вказівок щодо будь яких відхилень від темпу.

Для більш яскравого підходу до кульмінації на словах «*sonosco, sonosco d'unsu bito*» композитор вказує нюанс  $p$  як в оркестрі, так і в партії Норіни, адже виконавиці необхідно накопичити енергію на два гамо подібних низхідних пасажі. Виконання другого пасажу ускладнюється тим, що він повинен звучати а *carrella*. За для більш вдалого виконання пасажів, співачка може додати гамо подібні вправи у розспівку, що в майбутньому призведе до більшої гнучкості голосу.

У фіналі каватини оркестрова тканина ущільнюється та подекуди дублює партію солістки. Насичена фактура оркестру може як допомагати вокалістці, так і провокувати на форсування звуку, особливо в зоні перехідних звуків.

Для більш ефектного фіналу Г. Доніцетті насичує партію Норіни перекресленими форшлагами, пунктирним ритмом та високою теситурою. Варто зазначити, що композитор не залишає вказівок щодо змінення темпу впродовж великих побудов, а це означає, що виконавиці необхідно триматись єдності темпу та завчасно продумати темпову драматургію.

Виконуючи мізансцени, варто пам'ятати про ряд труднощів технічного характеру, що постають під час виконання каватини Норіни.

Тональна гра будується відповідно до експозиційних потреб персонажа, а оркестр, в основному, грає акомпануючу роль та доволі не часто змінюється сольним або рівноправним партнером.

„*E il Dottor non si vede!*“ - Монолог Норини перед дуєтом з Малатестою - незаперечний доказ того, що Г. Доніцетті мав на меті писати речитативи дуже наближені до інтонацій розмовної мови, а акомпанемент був лише довгою гармонійною підтримкою – ремарка у клавірі *col canto*, що означає за голосом.

Поява лікаря знаменується змінами в оркестровій тканині, розкриваючи думки та реакції двох персонажів, а саме: після завершення репліки Норини «*ed or l'aspetto*» в оркестрі на слабкій долі такту звучить низхідний пасаж шістнадцятими тривалостями з акцентом на першому звуці в динаміці *f*.

Лист, отриманий Норіною від Ернесто, просто декламується Малатестою без будь-якого супроводу. Малатеста представляє докладний опис пропонованої їм стратагеми, але Норіна перериває його, без вагань заявляючи, що інструкції їй гранично зрозумілі і що вона готова діяти, і ми виявимо в мелодиці Норини поєднання гордості, максимальної впевненості в собі та бажання помститися.

В виконавському плані дует Норини та Малатеста доволі складний, адже він містить дуже багато епізодів *a`cappella*, партії обох героїв насичені складним ритмом, стрибками на широкі інтервали, контрастною динамікою та багатократним відхиленням від основного темпу.

Щодо партії Норини, Г. Доніцетті уповільненням темпу неначе допомагає виконавиці виспівати пасажі у високій теситурі «*so ben io guel ch'ho*». Композитор тричі повторює дану фразу, але з різними динамічними відтінками за для того, щоб виконавиця заспівала ідентичні епізоди по різному. Закінчується даний епізод стверджувально в динаміці *f*. Композитор застосовує фіоритури, які мали прояв в каватині Норини. Додаткову складність у виконанні фіоритур становить те, що вони повинні звучати *a`cappella*. Співачці для виконання партії Норини необхідно мати дуже гарну гнучкість

голосу та віртуозність. Необхідно зазначити, що партія Малатести повторює музичний матеріал партії Норіни.

Дует Малатеста та Норіни «*Pronta io son*» побудований навколо страгати, запропонованої лікарем, посилаючись на поведінку Норіни, якій вона повинна відповідати, щоб стати Софронією у спробі завоювати Дона Паскуале.

Дует складається з чотирьох великих і речитативних частин: перша частина А вступна пропозиція Норіни, за яким слідує два дводольні періоди (А і А1) і висновок з каденційною роллю, продовжене Малатестою за тією ж структурою (вступна фраза, два періоди А' і А1' і каденційна фраза) і слідує за сполучною містком, мелодично розкритим Норіною.

Остання частина є висновком дуету, коли герої дуже веселяться щодо майбутнього уявлення. Перша частина (*Maestoso*) - це дещо сміливе уявлення марціального характеру "протистояння" між Софронією і Паскуале.

Суперечливі почуття Норіни (закоханість і спрага помсти) музично передані контрастними відтінками (форте-піано), а з мелодійного погляду рішучість дівчини, готової до боротьби, здійснюється без пристрастей та криків, на акомпанементі анакрузи. Наприклад, 17 (G. Donizetti - Don Pasquale, Edizione Ricordi, Milano, 2006, act I, Recitativo e Duetto Finale I: *Pronta io son*, p. 52, ms. 51-56):

Музичний дискурс побудований на фразі *faro imbrogli, faro scene, so ben io quel ch'io da far*<sup>44</sup> за допомогою ритміко-мелодійного осередку, що повторюється, секвенцированою на різних ступенях; з ритмічної точки зору, ми помічаємо великі зміни з появою малих величин (шістнадцяті з точкою, за якими йдуть тридцять другі та тріолі на половині міри).

Кінець експозиції Норіни має ефект каденції, з різними мелодійними пасажами, що оголюють впевненість у собі на тому самому тексті.

Акомпанемент виявляється новим для доніцетовського дискурсу: на остинато басових секстолів скрипкова мелодійна лінія (стаккато) має акцент на другій половині другого та третього заходу.

Ритмічні варіації в оркестровці продовжуються накладенням бінарних та тернарних ритмів та появою синкопи на півзаходи.

Контрастна динаміка (перехід від попереднього оркестрового фрагмента до фортепіанного здійснюється *crescendo* для голосу, потім *diminuendo*) говорить про завзятість, нетерпіння і бажання Нори помститися. Її чудова якість самоконтролю над зміною поведінки підкреслюється кресендо до *sforzando* (на слові маяк), яке відразу заспокоюється і повертається до зниженої тональності (*dolce*). Той самий мелодійний хід, ритм і нюанси переймає Малатеста у своєму міркуванні, що доводить, що хоча текст різний, мета двох персонажів спільна, а отже, союз між ними освячений. У другій частині дуету Малатеста проводить виховний курс для майбутньої Софронії, і ми дізнаємося злу натуру Норини (пластично підкреслену композитором), яка серйозно експериментує з різними варіантами поведінки, які вона може чудово інтерпретувати, щоб обдурити Паскуале. Малатеста вибирає варіант юної, покірної, молододі жінки, яка щойно вийшла з монастиря.

Сенси мелодійних ліній чудово відтворюють вираз поведінкових установок, перерахованих Норін: *mi volete fiera*- висхідна до четвертої, *mi volete mēsta* - висхідний шостий стрибок з наступним низхідним стрибком (подразнення) крики).

Малатеста хоче для старого: *la semplicita*. Норіна може інтерпретувати цю роль з великою легкістю (ми будемо використовувати велику різноманітність вокальних фарб), що змушує її виражати свою радість через стрибки на великі відстані.

Восьмі і четверті в мелодійній лінії Норини контрастують з шістнадцятими в промові Малатести, висловлюючи радість і задоволення від того, що має сприйнятливий і розумний "учень". Вступаючи в гру Норини, Малатеста веде з нею фальшивий діалог, заснований на ритміко-мелодійних елементах, що переймаються від одного перекладача до іншого або накладаються один на одного (*grazie, serva*). Якщо наївність і винахідливість

характеру Норини розкриваються в *piano*, радість Малатести проявляється в *crescendo*, розуміючи, що акторський талант дівчини забезпечить перемогу.

Після останніх штрихів, покликаних зробити інтерпретацію Софронія абсолютно досконалою (*collo torto, torto, bocca stretta, stretta*) повне задоволення лікаря виражається мелізматичним темпом на слові *brava*.

Остання частина дуету розвиває радість та безпеку тріумфу перед Доном Паскуале; тут три періоди, що повторюються: перший період (*vado, corro al gran cimento, pieno ho il core d'ardimento*) має поступовий, висхідний і низхідний мелодійний хід, виняткові тріольні значення з раптовим переходом від *forte* до *piano* і потім одним крещендо (останні два заходи) повертається до *forte*. Та сама мелодійна, ритмічна, динамічна та оркестрова п'єса переходить до Малатеста (інший текст), показуючи спільну мету. Другий період починається з ритміко-мелодійного матеріалу, заснованого на переривчастому ціннісному осередку і короткому значенні мелодійно ламаного ходу, в *piano*, що виражає бажання пожартувати з дона Паскуале. Оркестрування досить просте, з (басовим) акомпанементом з рівних восьмих, за якими йдуть восьмі паузи, а мелодійна лінія у верхньому плані подвоює голоси.

У третьому періоді виникають деякі музичні проблеми, породжені появою висхідних хроматизмів. Після короткого речитативного фрагмента (нетерпіння здійснити план) музичний мотив (ентузіазм, який вони відчувають, починаючи боротьбу з доном Паскуале) повністю відновлюється, і наприкінці дуету (*Pochissimo ritenuto*) відбувається рекапітуляція сценарію, повного іронії та глузувань, підготовленого для насмешок, підготовленого на остаточну перемогу (*si la sapro, la vo spuntar*).

Оркестр виконує гармонійну підтримку і завершує у тій самій гумористичній палітрі фарс, підготовлений Дону Паскуале.

Терцет другої дії - *Via, da brava*: є найскладнішим моментом опери (з театральної точки зору) для інтерпретатора жіночої ролі, вимушеного дуже швидко змінювати характер, виразність, міміку та вокал.

Діалоги гармонійно поєднуються за допомогою по-різному побудованих мелодійних ліній ( діалоги мають форму декламації), тональностей та оркестрового супроводу.

Дон Паскуале дуже впевнений, що релігійне виховання, отримане Софронією в монастирі, може дати йому слухняну дружину. На мелодійній лінії відступу дівчини Малатеста робить опис, з якого старий розуміє, що її ставлення та вираз обличчя доводять простоту і покірність, тоді як оркестр співає примхливу мелодію, що розкриває справжні наміри Норіни: *sta a vedere servo come va*.

Мелодична лінія Софронії ламана, а звивистий хід (четвертні та шістнадцяті ноти) поєднує ноти стакато та легато. Зміна темпу (*Più allegro*) і вказівку *con terrore*<sup>56</sup> описують Софронію, "жахнуту" присутності іншого чоловіка, крім її брата (короткі ритміко-мелодійні осередки, які знаходять свою відповідь в осередках оркестрування), а *agitatissima* передає перебільшене "емоційне", у своєму лицемірстві, негайно покинути будинок.

Щастя Паскуале не знає кордонів, вважаючи, що ідеальна дружина у нього перед очима (*com'e cara, com'e cara!*). У короткому листуванні між Малатестою та Норіною дівчина отримує запевнення, що сценарій та інтерпретація вже переконали старого. Динаміка залишається в низькому регістрі через відступи Норіни - Малатести та Малатести - Дона Паскуале, а оркестр подвоює лінію соліста та реалізує гармонійну підтримку.

*Non abbiate paura*: Після тріолету (акт II) три персонажі починають говорити про весілля (речитатив). Так, Паскуале і "*confonde in inchini*", Малатеста говорять Софронії не боятися свого старого друга, який також просить її привітати його. Відповідь Норіни комічна як сценічно (*fa una riverenza senza guardare Don Pasquale*), так і через мелодійну лінію (низхідний тріоль, що передає "страх" знаходження поряд з незнайомцем).

Три відступи ясно розкривають думки персонажів: Щира радість Паскуале (який вважає, що Софронія - ідеальна дружина), задоволення Малатести (який знає, що план вдасться) і зневагу Норіни (*oh, che baggiano!*).

Малатеста пропонує старому провести діалог із Софронією, щоб з'ясувати, чи є у них спільні уподобання та принципи. Дівчина відповідає на розпитування старого м'яко, ввічливо, сором'язливо і терпляче, розповідає про життя, яке вона вела в монастирі (завжди одна, без особливих занять), каже, що не знає, що таке театр і що вона не має цікавості в цьому сенсі, перераховує домашні заняття, придбані в монастирі, і всі ці одкровення постійно підкорюють Паскуале, вкрай нетерплячого в очікуванні щасливої події. Парландо, що використовується в речитативі, монотонно (як і характер Софронії), ритм унітарний (восьмі ноти, напівквадрати з'являються лише тоді, коли вона заявляє, що не хоче знати, що таке театр, або коли перераховує заняття, що виконуються в монастирі: *cucire, ricamar, far la calzetta, badare alla cucina*), а акомпанемент майже відсутній (короткі гармонійні опорні акорди).

Задоволений отриманими відповідями, Паскуале хоче побачити обличчя Софронії, Малатеста просить сестру зняти вуаль; збентежена дівчина відповідає (мелодійна лінія, що підкреслює сором): *non oso in faccia a un uom*. Щоб довести покірність сестри, Малатеста наказує їй негайно відкрити обличчя, і дівчина негайно кориться. Ефект вибуху, викликаний у серці Паскуалі прекрасним обличчям, передається *Allegro* з короткими фразами, що перериваються паузами *optimi* (дихання, що задихається), нотами *semiquaver* (осад страждає від кохання старого) і оркестровкою в тремоло. На запитання, чи подобається їй кавалер, що сидить перед нею, Софронія продовжує грати свою роль нехитрою і відповідає дуже коротким, сором'язливим *Si*, за яким слідує саркастичний відступ (*sei pur il gran babbione!*).

Радіючи від щастя, Паскуале думає, що йому дісталася така ідеальна дружина, тоді як новий відхід Норини звучить загрозливо: *Te n'avvedrai fra raso!*

З підписанням шлюбного контракту бачимо несподіваний жест старого: він віддає дружині половину всього стану, викликаючи хвилю слів подяки: *rivela il vostro core quest'atto di bonta*. Несподівана поява Ернесто (який не знає

сценарію Малатести) може зруйнувати всі їхні плани, а зміна темпу на *Allegro*, оркестрування (тремоло) і тон фортепіано описують паніку.

П'ята сцена - *Pria di partir (senza badare agli altri, va diritto a Don Pasquale)* Ернесто приходить попрощатися зі старим, але той (в екстазі) просить його стати свідком його шлюбу. Ернесто залишається приголомшеним, дізнавшись у майбутній дружині старця свою кохану, але Малатеста поспішно шепоче, що це фарс, а Норіна цього разу чесно заявляє: *adesso veramente, mi viene da tremare*".

Ернесто розуміє і негайно входить у гру, підписуючи свідоцтво про шлюб між Паскуале і Софронією. *Moderato mosso (6/8)* готує вирішальний момент дії опери: Паскуале підходить до дружини, щоб обійняти її, але вона відмовляє йому, оскільки він не спитав спочатку її дозволу. Хоча вказівка *respingendolo con dolcezza* наводить на думку, що Норіна поступиться, оркестрове супровід (*quaversstaccato*) та басова лінія (*ostinato*) розкривають її приховані думки. Паскуале, навпаки, підкоряється і просить її погодитися, але цього разу коротка відповідь "ні" змушує Ернесто вибухнути сміхом.

Така грубість викликає гнів Дона Паскуале і він виганяє племінника, але втручання Софонії перериває його вигуком в динаміці *f*, підготованим трьома акордами в партії оркестру. В цей момент дівчина раптово перетворюється зовсім на іншу особу, що шокує новоспеченого чоловіка. Після чого Софонія просить Ернесто залишитись в домі, щоб стати її лицарем. Композитор залишаючи наголос в словах в партії Дона Паскуале „*decrepito*“ та „*giovane*“ у Ернесто має на меті підкреслити різні засоби, якими користується Софонія у зверненні до чоловіків.

Фермата на паузі має на меті дати час Софонії заспокоїтись. На нашу думку, Г. Доніцетті дуже гарно продумував сценічну дію, адже всі ремарки та паузи застосовані задля того, щоб як найяскравіше зобразити характери героїв та їх емоційний стан. Саме така ремарка *con dolcezza affettata* безповоротньо змінює Софонію – лагідну та поступливу жінку на мигеру, що наказує всім виконувати її примхи – вигук «*parola*».

Кульмінація сцени відбувається на слові «taci» звук  $h^2$ , що звучить в супроводі оркестрового tutti. Софонія роз'яснює як все буде в домі, де тепер головна вона. Ернесто та Норіна висміюють спантеличеного старого «*non ha sangue nelle vene*».

В партії Норіни (Софонії) відчувається задоволення від збентеженого стану Дона Паскуале – нисхідний пасаж «ah!» від звуку  $a^2$  до  $d$  в динаміці  $f$ . Виконавиці в даному епізоді необхідно вірно розрахувати дихання, адже на передостанній ноті пасажу композитор залишив фермату.

Динамікою  $f$  композитор показує владу Софонії над іншими героями. Хазяйка збирає всіх слуг в домі аби дати їм нові інструкції. Вона ані скільки не боїться Дона Паскуале – «*fate le cose in regola*». Музичний матеріал партії Норіни (Софонії) також превалує над іншими героями теситурно та технічно. В той час, як Ернесто, Малатеста та Паскуале мають статичні партії, партія Норіни насичена низхідними ходами, що ускладнені короткими тривалостями, форшлагами та тріолью.

Після вигуку Дона Паскуале «*villano*» все перетворюється на пекельну метушню, чоловік висловлює своє невдоволення в темпі *vivace*. Мелодична лінія партії Дона Паскуале ламана, близька до розмовної мови, враховуючи, що його зрадили і його життя перетворилося на справжню халепу. Оркестровий супровід ущільнюється і мелодійно завершує витримане соло партії, композитор використовує контрастну динаміку з переходами від  $f$  до  $fp$ . *Cresc.*,  $fp$  і  $f$  відповідає характеру сцени і вказівка *Più presto, into fortissimo* посилює кульмінацію цього ансамблю.

Дует Норіни та Дона Паскуале: «*Signorina, in tanto fretta*»: звучить в третій дії після речитативного монологу Паскуале, в якому він оплакує свою долю і шукає рішення, щоб уникнути тиранії своєї дружини. Сцена описана як далі: «*Norina entra correndo e, senza badare a Don Pasquale, fa per uscire. E vestita in grandissima gala, ventaglio in mano*». Старий хоче дізнатись, куди йде його дружина в «*tantra fretta?*». Мелодична лінія точно відображає літературний текст. Значення нот із розділовими знаками свідчать про

значення Паскуале надзвичайне роздратування, Софронія ілюструє іронічну та презирливу манеру в яким старий лікується. Акомпанемент короткого або малого шістнадцятого клітини ілюструють внутрішній неспокій і домашню атмосферу Паскуале, а також нюанси підкреслити напругу в діалогах подружжя. Кожна фраза починається в динаміці *fp* і раптом закінчується угодою *f*, а потім негайно повертається до *p*.

Спроба Дона Паскуале не пустити дружину в театр викликає скандал, що поступово посилюється (динаміка посилюється в бік нюансу *f* акомпанементу рухається шістнадцятими тривалостями, над якими з'являється інша звукова площина – акценти на першій і третій долях.

Фраза «*Vada a letto, dorma bene, poi doman si parlera sung con aria di motteggio*» вказує на зневагу Софронії до слабохарактерності, його приступ люті бути лише ще одним приводом для насмішок. Композитор зображує зневагу в партії Софронії штрихом *stacc.*, мелізмами та руладами, а оркестр грає короткі акорди, схожі на сплески сміх. Ця відповідь продовжується в *rallentando*, саркастично імітуючи колискову. Кульмінацією скандалу є момент, коли Софронія «*gli da uno schiaffo*» і ми знайомимося з приниженим Паскуале, який хоче померти, і Норіною з докорами сумління, доводячи, що її душевне походження все ще добре.

Фермата оркестру та нота мі голосу зображує приголомшення чоловіка, який ніколи не вірив, що дівчина може бути загрозою – квартет «*Provato ho a prenderti finora colle buone, Saprò se tu mi stuzzichi, le mani adoperar*». Його страждання та докори сумління Норіни приносять зміни темпу *Larghetto*, розмір 6/8, а мелодична лінія передається оркестру, імітуючи сльози, проліті старим (два коротких музичних мотиви з низхідної квінти).

Поєднання між пунктирним ритмом та *cresc.* є вираженням глибокої скорботи і болю, що змушує Паскуале зробити висновок: «*altro a fare non ti resta, che d'andarti ad*». Хоча вона відчуває докори сумління, Норіна також усвідомлює, що тільки так її перемога забезпечена – мелодична лінія з низхідним ходом, подвоєна партією скрипки, флейти та гобою, у різноманітній

динамічній палітрі, з раптовими переходами від *f do fp* або невелике *cresc.* - *dim.* Г. Доніцетті зображує два суперечливі стани: шок Паскуале і страждання, і наполегливість Норіни.

Норіна вирішує довести до кінця почате, забувши хвилину слабкості. Від попереднього *Largetto* через *poco più* розвиток приводить до нового темпу – *Allegro*. Темпова драматургія зображує накопичення сценічної напруги та гнів Дона Паскуале, викликаний відповіддю «*parto a dunque*». Дівчача зухвалість проявляється в характері примхливої мелодійної лінії, переривчастого ритму і коротких мотивів «*ci vedremo al nuovo giorno*», які показують, що гра триває. Паскуале постійно повторює: «*porta chiusa trovera*», що обурює Норіну *tempo on soso* з двома фермами, діалог ведеться в нюансі *f*, с акомпанемент з наголосами на четвертий такт. Наступний епізод *Vivace, ma non troppo*, розмір 3/8 опис початкової простої мелодичної лінії, гармонічного супроводу фортепіано, з явно позитивним змістом «*Via, caro sposino, non farmi il tiranno, sii dolce, bonino*», але наступна фраза показує нам підступну гру дівчини: «*rifletti all'eta*».

Музична фраза розкриває справжні наміри Норіни, яка продовжує пустувати з бідним старим «*bel nonno*», збагаченим з фіоритурою і томними ходами. Відмова Паскуале лягти спати приносить нові повторення попереднього епізоду, Норіна повертається до лицемірного стану ніжності та відповідь її чоловіка не надто довгоочікувана він розпачливо запитує: «*Divorzio! Che letto! Che sposa!*». Безліч силових акцентів, які з'являються майже на кожному звуці, свідчать про роздратування персонажу, якого зневажав і знущався той, хто був таким ніжним і слухняний на початку. В завершенні дуету звучить оркестр.

Дует Норіни та Ернесто «*Tormani a dir che m'ami*». Музична форма дуету дводольна, з двома періодами: А, В, А1, В1. Короткий вступ створює атмосферу середньовічної серенади, експресія, отримана поєднанням в оркестрі флейти, гобою та кларнету, котрим належить мелодична лінія, а група струнних імітує акомпанемент гітари. Варто зазначити, що хоча голос сопрано

в основному співає теситурно вище за тенора, але цього разу ми маємо справу зі зміною ролей, Норіна співає на терцію нижче, ніж Ернесто. Даним прийомом композитор вже використовував в кінці другої дії опери «*E rimasto la impietrato*», висвітлюючи голос тенора у високому регістрі. Дует досить простий з точки зору мелодії, з поступовим, ломаним ходом, що збагачує літературний текст.

Період Б – діалог, перші мотиви якого майже повторюються однаково з мелодичної та ритмічної точок зору, натякаючи на щастя та любов «*la voce tua si cara, rinfranca il core oppresso*». У фіналі партія Норіни також знаходиться теситурно нижче за партію Ернесто.

В оркестровці потрійна пульсація залишається присутньою майже постійно, але вокальна партія урізноманітнюється за рахунок смислових акцентів; ритмічна структура речення не змінюється. Переважають динаміка *fp ma pp*, що ілюструє інтимність миті, ніжність і щире любов, що впливає з двох голосів і *cresc.* підтримує зміст речення та тексту «*dimmi che mio tu sei*».

Думка триматися подалі один від одного лякає закоханих. Кінець дуету нагадує сповідь, де домінує надія, у якій оркестр зберігає свою супровідну роль короткі втручання, які підтримують лінію солістів гармонічно.

### **2.3 Інтерпретаційні прочитання каватини Норіни з опери «Дон Паскуале» Г. Доніцетті**

Проаналізуємо дві виконавські версії каватини Норіни з опери «Дон Паскуале» Г. Доніцетті. Перша з аналізованих інтерпретацій була представлена оперною співачкою швейцарського походження Regula Mühlemann в рамках BBC National Orchestra of Wales, диригент Martyn Brabbins (2015). Друга версія у виконанні Carole-Anne Roussel сопрано родом з Квебеку здійснена під час конкурсу Королеви Єлизавети в 2023 році, диригент Alain Altinoglu.

Коректний порівняльний аналіз двох інтерпретаційних версій арії Норіни з опери «Дон Паскуале», на нашу думку, неможливий без попереднього усвідомлення характерних рис їх творчих особистостей.

**Regula Mühlemann** – отримала освіту в Люцернському університеті прикладних наук в класі Барбари Лохер. Перший театральний досвід виконавиця отримала на сцені Люцернського театру.

Згодом співачка виконувала партії Деспіни «*Così fan tutte*» в театрі Ла Феніче у Венеції, в Цюрихському оперному театрі та в Festspielhaus Baden-Baden, де вона виконала партію Джаннетти в опері «Любовний напій» опери Г. Доніцетті, також вона дебютувала в партії юної Папагени в опері П. фон Вінтера «Лабіринт» на Зальцбурзькому фестивалі. З того часу голос Р. Мюлеманн звучав в багатьох найважливіших оперних і концертних залах світу, у тому числі: Національна академія Санта-Чечілія, Нідерландська опера, Паризька національна опера, Берлінська державна опера, Театр Ан дер Він, Театро Реджіо в Туріні, Конце у Лос-Анджелесі або на фестивалі у Верб'є та фестивалі у Люцерні. в Швейцарії. Дебютувала у ролі Сюзанни в опері «Весілля Фігаро» у вересні 2017 року у Великому театрі Женеві. Перша головна партія співачки була роль Джульєтти в «Ромео та Джульєтти» Ш. Гуно у листопаді 2018 року в Люцернському театрі. Дебют у Віденській державній опері в лютому 2020 року відбувся з партією Адіни в «Любовному напої».

Р. Мюлеманн стала фіналістом премії Prix Credit Suisse Jeunes Solistes у Женеві та отримала безліч призів, у тому числі стипендію від Фонду Фрідла Вальда, Фонду Ельвіри Люті Вегманн, професора Арміна Вельтнера та Фонду Яману. У 2015 році співачка стала фіналісткою конкурсу Cardiff Singer of the World. Виконавиця також має дискографію, що включає «Petite Messe solennelle» Дж. Россіні, «Весілля Фігаро» В. Моцарта з Роландо Вільясоном і Томасом Хемпсоном під орудою Янніка Незе-Сегена, а також її дебютний альбом «Mozart Arias».

**Carole-Anne Roussel** – лауреатка Європейської премії 2021 року та лауреат конкурсу королеви Бельгії Єлизавети у 2023 році. Наставником

співачки є квебецьке сопрано Елен Гільметт. К.-А. Руссель отримала ступінь магістра з відзнакою Консерваторії музики Квебеку, де навчалася у меццо-сопрано Соні Расін та викладача з вокалу Мартіна Дюбе.

В широке репертуарне коло співачки входять такі партії, як Норіна з «Дон Паскуаль» на ItalfestMTL; Лейла в опері Ж. Бізе "Печери перлів" спільно з Jeunesses Musicales Canada; графиня Адель у «Графі Орї з бурями та пристрастями»; «Дівчинка із сірниками» в опері Жана-Франсуа Майю «Три казки д'Андерсена» на Квебецькому оперному фестивалі; Рейчел у «Книзі облич» Кендри Хардер та «Эхо» в «Аріадні на Наксосі» Ріхарда Штрауса у студії Highlands Opera Studio; Хелена в «Сні літньої ночі» Бріттена в Opera NUOVA; Лоретта в опері Бізе «Диво-доктор» у La Relève Musicale de Québec; та Люсі у «Телефоні» Менотті та Анніна у «Святій з Блікер-стріт» Менотті в Музичній консерваторії Квебеку. За останні 2 роки вона співала як солістка з Симфонічним оркестром Квебека в 4-й симфонії Малера, з Монреальським молодіжним симфонічним оркестром під керівництвом Луї Лавігера, з Апассіонато в «Ноксвіллі Барбера», з Антверпенським концертом у «Ночі в літ. Мрійте з Vlaams Radiokoор в опері Дворжака Stabat Mater та під час гала-концерту Les mots/maux d'amour в Опері Квебеку під керуванням Жана-Марі Зейтуні. Раніше її чули, як вона співала з Оркестром Естюайра, з Симфонічним оркестром Левіса в Паукенмесі Гайдна і з хором Рапсоди в Реквіємі Моцарта.

Отже, звернемося до виконавських версій аналізованого твору, здійснених Р. Мюлеманн та К.-А. Руссель.

По перше, необхідно зазначити, що аналізовані виконавські версії не є частиною вистави, але виконавиці за допомогою сталих мізансцен намагаються відтворити оперну дію, а саме читання книжки.

Regula Mühlemann має дуже виразну міміку, яка змінюється буквально в кожній фразі. Хоч італійська не рідна мова співачки, але вона точно доносить весь характер та зміст каватини. Під час виконання співачка дуже впевнена та не дивиться на руку диригента, але на межах епізодів Regula Mühlemann кокетливо сміється та передає книжку диригенту і продовжує не звертати на

нього увагу. Ні на мить не виходячи з образу співачка невимушено виконує складні пасажі та фіоритури неначе це прості поспівки.

Carole-Anne Roussel не повторює мізансцену з книжкою з оперної вистави, але співачка дуже добре відчуває образ жінки, що читає роман про кохання. Виконанню співачки притаманне природне вібрато. Виконавиця насолоджується кожною фіоритурою з заплющеними очима. Також та Carole-Anne Roussel притаманно виконувати верхні звуки більш об'ємно ніж Regula Mühlemann, яка досить ніжно та повітряно виконує звуки у другій октаві.

На межах епізодів каватини Carole-Anne Roussel також, як і її попередниця виконує вказівку композитора щодо сміху Норіни, але у виконавиці сміх звучить більш театральнію ніж у Regula Mühlemann.

За часом, витраченим на виконання каватини версії відрізняється майже на одну хвилину. Зауважимо, що у виконанні та Carole-Anne Roussel (час виконання 4:58) темпова драматургія другого епізоду дещо пришвидшена. Подекуди мелодична лінія більш нагадує декламацію, але не дивлячись на прискорений темп, дикція співачки напрочуд чітка. У версії Regula Mühlemann (час виконання 5:52) більші чітко вивірені темпи щодо вказівок Г. Доніцетті.

Для виконання каватини Норіни виконавиці повинні мати достатньо широкий робочий діапазон. Зазначимо, що обидві виконавиці звучать тембрально рівно та насичено у всіх регістрах, що свідчить про професійність співачок.

Щодо динаміки – звучанню Regula Mühlemann притаманна більш широка динамічна палітра від *pp* до *f*, що допомагає більш яскраво відтворити композиторський задум, щодо образу Норіни.

## **Висновки до Розділу 2**

Вокальна та оркестрово-інструментальна віртуозність опері Г. Доніцетті є унікальними. Ліричні та комічні моменти зібрані с багато музично-драматичної фантазії шляхом обміну репліками, вигуками за невимушеної

підтримки оркестру. Арії, дуети, речитативи та ансамблі складають безперервний потік розгортання оперної драматургії.

Каватина Норіни доволі складна у виконанні, але може бути використана і в навчальних цілях. Велика кількість фіоритур, перекреслених форшлагів, складний ритм, гамо подібні пасажі та трель можуть допомогти молодій виконавиці досягти гнучкості голосу та витривалості. В партії Норіни використовуються типові прийоми для опери-буффа – повтори, речитативність, стрибки на великі інтервали, здебільшого октави. Технічні труднощі щодо виконання стрибків, форшлагів та фіоритур, можна вирішити під час розучування каватини шляхом співування партії.

За для кращого співування співак може виконувати складні епізоди у якості розспівки в різних тональностях. Виконавиці необхідно працювати над гарною опорою дихання та дикцією. Варто зазначити, що каватина написана італійською мовою і це також буде становити складність у виконанні.

Виконуючи навіть статичні мізансцени завжди варто пам'ятати про ряд труднощів технічного характеру, що постають під час виконання каватини Норіни. Виконавиці слід вибудувати динамічну перспективу та уникати форсованого звуку, на який часто провокує tutti оркестру, щоб як найяскравіше досягти генеральної кульмінації каватини та якнайкраще відтворити задум композитора.

В результаті компаративного аналізу двох виконавських версій каватини Норіни з опери «Дон Паскуале» Г. Доницетті представлених оперною співачкою швейцарського походження Regula Mühlemann в рамках BBC National Orchestra of Wales, диригент Martyn Brabbins (2015) та Carole-Anne Roussel сопрано родом з Квебеку здійснена під час конкурсу Королеви Єлизавети в 2023 році, диригент Alain Altinoglu ми прийшли до висновків, що більш наближеною до композиторського задуму за темповим співвідношенням, динамікою та характером є виконавська версія Regula Mühlemann.

## ВИСНОВКИ

У Висновках узагальнено результати дослідження відповідно до мети і завдань, сформульованих у Вступі.

Огляд наукової літератури, а саме праць Amis J., Danton V. A., Glasow T. та Драч І. надав можливість дізнатись яким саме чином виник жанр опера-буффа. У результаті опрацювань досліджень названих авторів, заснованих на історичному контексті італійської опери, встановлено, що витoki опера-буффа бере з комедії дель арте, сюжети якої містили –інтригу, ревності, жадібність та перелюб.

Відомий італійський драматург К. Гольдоні співпрацювавши з композиторами, сприяв оперній реформі. Головні герої в лібрето К. Гальдоні з'явилися разом, завдяки чому, драматична дія переростала в кульмінацію ансамблевому співі. Щодо музичної сторони грандіозні фінали організовувалися за традиційними схемами, такими як водевіль, або у вигляді фіналів рондо.

Г. Доніцетті створив оперний шедевр у співпраці з Джованні Руффіні за комедією К. Гольдоні. Твір «Дон Паскуале» був написаний вперше поставлений в Італійському театрі в Парижі 3 січня 1843 року. Лібретист співпрацювавши з іншими композиторами, сприяв оперній реформі.

В трьохактному оперному творі Г. Доніцетті для розкриття художнього змісту твору задіяв різноманітні оперні форми та жанри, серед яких: речитативи, дуети, каватини, арії, квартети, серенада та розгорнуті хоріві сцени.

Норіна – центральний персонаж опери, найяскравішою характеристикою якої є каватина «*Quel guardo il cavaliere...So anch'io la virtù magica*». Норіна сміючись, виражає своє задоволення від смішної історії про кохання, яку вона щойно прочитала тому арія насичена довгими форшлагами, мелодійними стрибками та низхідними фіоритурами, що притаманні музиці трубадурів.

Каватина Норіни є достатньо складною у виконанні, тому на нашу думку, може бути використана як доповнення репертуару у досвідчених виконавиць, так і в навчальних цілях. Технічні труднощі щодо виконання стрибків, форшлагів, трелей та фіоритур, можна вирішити під час розучування арії шляхом співування партії. За для кращого співування співачка може виконувати складні епізоди у якості розспівки в різних тональностях.

Виконавиці необхідно працювати над гарною опорою дихання та дикцією. Варто зазначити, що арія написана італійською мовою і це також буде становити складність у виконанні. Виконуючи навіть статичні мізансцени завжди варто пам'ятати про ряд труднощів технічного характеру, що постають під час виконання арії Норіни.

Виконавиці слід вибудувати динамічну перспективу та уникати форсованого звуку, на який часто провокує tutti оркестру, щоб як найяскравіше досягти генеральної кульмінації арії.

Задіяний компаративний аналіз виконавських версій арії «*Quel guardo il cavaliere...So anch'io la virtù magica*» з опери «Дон Паскуале» Г. Доницетті Regula Mühlemann в рамках BBC National Orchestra of Wales, диригент Martyn Brabbins (2015) та Carole-Anne Roussel здійсненого під час конкурсу Королеви Єлизавети в 2023 році, диригент Alain Altinoglu дозволив встановити наступне:

- аналізовані виконавські версії не є частиною вистави, але виконавиці за допомогою сталих мізансцен намагаються відтворити оперну дію, а саме читання книжки;
- час витрачений співачками на виконання відрізняється на одну хвилину, а це означає, що у виконанні та Carole-Anne Roussel темпова драматургія другого епізоду дещо пришвидшена;
- арія Норіни має достатньо широкий діапазон, але обидві виконавиці звучать тембрально насичено та рівно у всіх регістрах;

- звучанню Regula Mühlemann притаманна більш широка динамічна палітра (від *pp* до *f*), що допомагає більш яскраво відтворити композиторський задум, щодо образу Норіни.

На нашу думку, подальше вивчення та осмислення партії Норіни з опери «Дон Паскуале» Г. Доницетті постають як перспективи дослідження, що сприятиме віднайденню виконавських інтерпретацій, що оригінально розкриють багатовимірність та одвічну актуальність композиторського замислу, зокрема, за рахунок асоціативності художнього сприйняття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анфілова С. Г. У тіні «прекрасного стилю»: про камерну вокальну творчість Г. Доніцетті. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. №15. С. 99–118.
2. Беліченко Н. М. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02 / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1992. 16 с.
3. Болдирев В. О. Комплексний підхід до виховання студента-вокаліста як майбутнього оперного співака: Методичні рекомендації. Харків, 2005. 34 с.
4. Бурська О. Динаміка виконавської форми як предмет інтонаційного аналізу музичного твору: методичний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. №1 (Вип.40). С. 61-70.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
6. Говорухіна Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харків: Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
7. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.
8. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
9. Донаті-Петтені Дж. Гаetano Доніцетті / скороч. перек. з італ. І. Костянтинової. 1980. 192 с.

- 10.Доніцетті Г. *Занурення у класику* : веб-сайт. URL: <http://intoclassics.net/search/%D0%94%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%B8%20%D0%93./> (дата звернення: 06.04.2023).
- 11.Драч І. С. Опера класичного бельканто : парадокси осмислення. *Ars Inter Culturas*. 2010. №1. С. 107–120.
- 12.Драч І. С. Оперна творчість В. Белліні та Г. Доніцетті в італійській музично-театральній культурі доби романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1990. 17 с.
- 13.Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери : Західна Європа XVII-XIX століття : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
- 14.Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Українська музика : Науковий часопис*. 2014. Вип.3 (13). С. 52-57.
- 15.Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Промінь, 1995. 120 с.
- 16.Коханик І. Музичний твір : взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Музичний твір : проблема розуміння. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
- 17.Кравченко А. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України). *Культура і сучасність*. 2016. №2. С. 53–59.
- 18.Кудрявцев М. Г. Жанр комедії у світовій драматургії: генеза, еволюція, тенденції і явища. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2013. Вип. 32 (1). С. 177–184.
- 19.Мадишева Т. П. Інтонаційно-фонетичний аспект вокального виконавства // проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :зб. Наук. Праць/ Харків держ. Ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Київ, 2002. Вип. 9. С. 38-39.

- 20.Мадишева Т. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
- 21.Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтепретації : навч. посіб. Київ : Клякса, 2013. 272 с.
- 22.Москаленко Про специфіку музичної інтерпретації. Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації : зб. Ст. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4-15.
- 23.Прем'єра опери «Дон Паскуале». XIII Фестиваль «Ніч у Львові» (повна програма) : веб-сайт. URL: <https://photo-lviv.in.ua/hiii-festyval-nich-u-lvovi-povna-prohrama/> (дата звернення: 06.04.2023).
- 24.Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби. Українське мистецтвознавство : наук.-метод. Збірник. 2002. Вип 31. С. 305-317.
- 25.Сезон відкриває «Дон Паскуале». *Голос України : Газета Верховної ради України* : веб-сайт. URL: <http://www.golos.com.ua/rus/article/291344> (дата звернення: 06.04.2023).
- 26.Старовойтова О. Є. Виконавська інтепретація : навч.-метод. посіб. Для іноземних студ. спец. «Музичне мистецтво» спеціалізацій «Академічний спів» та «Естрадний спів». Луганськ : Видав-во ДУ «ЛНУ ім. Тараса Шевченка», 2011. 150 с.
- 27.Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова книга, 2013. 175 с.
- 28.Стахевич О. Г. Bel canto в західноєвропейській опері XIX століття : монографія. Saarbrucken : Lap Lambert Academic Publishing, 2014. 408 с.
- 29.Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
- 30.Черкашина М. Історична опера епохи романтизму (досвід дослідження). Київ : Муз. Україна, 1989. 151 с.

31. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта. 2015. 392 с.
32. Черкашина-Губаренко М. *Поетика оперного жанру. Художня культура. Актуальні проблеми.* 2022. Вип.18 (1). С. 17-25.
33. Черкашина-Губаренко М. Роздуми про феномен опери. Музика і театр на перехресті епох. Суми : наука, 2002. Т.1. С. 43-55.
34. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
35. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
36. Amis J. Don Pasquale – still a hit : Holland Park Opera. *Musical Opinion.* Vol. 134. 2011. P. 38.
37. Ashbrook, W. Don Pasquale. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000003251?rskey=Lvek99&result=1>
38. Chaplina Y. Donizetti – Don Pasquale : Royal Opera House. *Musical Opinion.* Vol. 143(1522). 2020. P. 30–31.
39. Danton B. A., Oldham R. W. Don Pasquale : A project in theatrical design. Texas : Presented to the Graduate Council of the North Texas State University, 1970. 139 p.
40. DeLong K. Calgary : Don Pasquale. Opera In Review. Opera Canada. Vol. 43(4). 2002. P. 25.
41. Donizetti G. Don Pasquale [Score]. Milan : Ricordi, 1961. 503 p.
42. Donizetti Quel guardo il cavaliere - So anch'io la virtù magica | Carole-Anne Roussel – 2023 YouTube: website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SuQ5YDBFw00> (Дата звернення 15.10.2023)
43. Don Pasquale: Quel guardo il cavaliere...So anch'io la virtù magica (Donizetti) - Regula Mühlemann YouTube: website. URL:

- <https://www.youtube.com/watch?v=o-bYRcaay3c&t=71s> (Дата звернення 25.01.2024)
44. Glasow T. Gaetano Donizetti : «Don Pasquale», Dramma buffo in tre atti di Giovanni Ruffini. *The Opera Quarterly*. Vol. 18(3). 2002. P. 447–448.
45. Grout D., Williams H. W. Italian Opera of the Primo Ottocento : Rossini, Donizetti, Verdi, and Their Contemporaries. *A Short History of Opera*. Columbia University Press. 2015. Ed. 4. P. 383–416.
46. Hussey D. Gaetano Donizetti. *Encyclopedia Britannica* : website. URL: <https://www.britannica.com/biography/Gaetano-Donizetti> (accessed: 06.04.2023).
47. Jander, O. Bel canto. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002551?rskey=GjCXcK&result=1>
48. Lamperti G. B. The Technics of Bel Canto : Translated from the German by Dr. Th. Baker. New-York, 1946. 36 p.
49. Metropolitan Opera Broadcast of The Meet. Don Pasquale. *Opera News*. Vol. 75(5). 2010. P. 44.
50. Osborne C. Gaetano Donizetti. *The Opera Lover's Companion*. Yale University Press, 2017. P. 101–122.
51. Weiss, P. and Budden, J. Opera buffa. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043721?rskey=DCCHzY&result=1>
52. Zoppelli L. Narrative Elements in Donizetti's Operas : Translated from Italian by William Ashbrook. *The Opera Quarterly X*. 1993. №1. P. 23–32.
53. Zucker S. Don Pasquale. Gaetano Donizetti. *The Opera Quarterly*. Vol. 2(2). 1984. P. 134–135.