

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 ФІГАРО В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ В.А. МОЦАРТА:
КОМПОЗИТОРСЬКЕ ТА ВИКОНАВСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ**

Магістерська кваліфікаційна робота

БАО ЮЙМІНА

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**



Харків – 2023

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ I. Творча особистість В.А.Моцарта	
1.1. Оперна спадщина Моцарта та оперна традиція XVIII ст.....	6
1.2. Історія створення та особливості структури опери Моцарта «Весілля Фігаро».....	18
РОЗДІЛ 2 . Виконавська інтерпретація як індивідуальне прочитання вокального тексту.	
2.1. Сучасне прочитання Моцарта «Весілля Фігаро» у Польщі.....	25
2.2. ..Виконання партії Фігаро кітайськими оперними співаками.....	30
ВИСНОВКИ.....	36
Список використаних джерел	42

ВСТУП

Актуальність даного наукового дослідження полягає в тому, що воно входить число наукових праць, що рівною мірою зосереджують в собі як теоретичне, так і виконавське музикознавство. Як відомо, виконавська вокальна практика в умовах сьогодення представлена розмаїттям всеможливих технік та стильових моделей. Перманентне вдосконалення вокальної традиції, що супроводжується неперервними пошуками новітніх форм та засобів художньої виразності в найкоротший термін звели в абсолют значимість означеного мистецтва. Оперний жанр, зародження якого відбулося наприкінці XVI сторіччя, великою мірою увінчує еволюційний розвиток професійного вокалу, стаючи осередком багатовікового досвіду вокальної практики. Додамо, що на тлі становлення опери відбувається остаточний розподіл тембрів співочих голосів.

Втім, особливу дослідницьку зацікавленість привертає опера XVIII сторіччя, зокрема оперна спадщина неперевершеного майстра художніх рішень – Вольфганга Моцарта. Саме з його легкої руки смисловим центром опери стає тембральне забарвлення низьких чоловічих голосів. У зв'язку з тим, що в художній практиці відмічається підвищений інтерес до баритонового оперного репертуару, особливої актуальності набувають тембральні якості баритону.

Актуальність даного наукового дослідження обумовлена необхідністю всебічного вивчення та характеристики виконавської специфіки означеного тембру, а також наявного в контексті сучасної виконавської практики принципу «специфізації» баритонового тембру

Втім, в українському музикознавстві не запропановано ґрунтовної характеристики Фігаро з «Весілля Фігаро», з позицій китайських оперних співаків, який завжди був, головним персонажем, героєм першого плану, від літературного першоджерела до сценічної інтерпретації.

Мета дослідження полягає в виявленні ключових музичних

особливостей характеристики образу Фігаро в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та в її сценічній інтерпретації, що реалізується за допомогою **наступних завдань:**

Обґрунтувати концепцію дослідження з опорою на сучасну модель теорії музичної інтерпретації;

Виявити художні аспекти виконавської роботи вокаліста-інтерпретатора;

Узагальнити спостереження щодо образу Фігаро в музикознавчих джерелах;

Визначити основні композиційні одиниці, що складають партію Фігаро

Розкрити специфіку трактовки партії Фігаро в сольних та ансамблевих номерах;

Охарактеризувати установку на художньо-виразні якості тембру баритону в партії Фігаро.

Об'єкт дослідження – оперна творчість В. А. Моцарта,

Предмет дослідження – специфіка трактовки образу Фігаро в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та її сценічне інтерпретування

Матеріал дослідження – опера В.А.Моцарта «Весілля Фігаро».

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

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

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

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

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

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

□ *оперній творчості В. А. Моцарта* (Г. Аберт [47, 48], Б. Єзерская [14], А. Энштейн [55, 56]);

□ *теорія і практика мистецтва сольного співу* – (Т. Веркіна [3], Б. Гнидь [5], Н. Говорухіна [6, 7], Н. Гребенюк [8, 9], Л. Деркач [11], О. Єрошенко [15], О. Стахевич [36], Т. Мадишева [25, 26, 27]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому що: Грунтуючись на сучасному виконанні оновленого трактування образу Фігаро китайськими співаками Ляо Чан'юн та Чжан Давей запропоновано особистісне виконавське прочитання та інтерпретація образу Фігаро.

Практична значимість отриманих результатів визначена можливістю застосування матеріалів даної наукової праці в музикознавчій, виконавчій, а також педагогічній практиці, зокрема в навчальних курсах з «Історії вокального мистецтва», «Історії зарубіжної музики», «Історії та теорії вокального виконавства», а також практичних занять у класі академічного вокалу.

Структура дослідження. Наукове дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, а також списку використаних джерел. Загальний обсяг – 56 сторінок, Список використаних джерел налічує 70 позицій.

РОЗДІЛ І. Творча особистість В.А.Моцарта

1.1. Оперна спадщина Моцарта та оперна традиція XVIII ст.

Як відомо, у музиці XVIII ст. продовжувала діяти ієрархія жанрів, що існувала починаючи із Середньовіччя. Підставою для неї служили не тільки прикладні функції музики, пов'язані з умовами її побутування та виконання, а й інші критерії, що спираються на поняття смаку, настільки важливе для естетики XVIII ст. Суворе розмежування стилів, зумовлене «хорошим смаком», утворює нормативну систему, раціонально вибудовану відповідно до ієрархії цінностей – проте в основі її у зв'язку зі специфікою музики, що добре усвідомлюється вже у XVIII ст., знаходився не розум, а почуття – центральна категорія і наріжний камінь музичної естетики цього часу.

Ще під час дитячих подорожей, коли вони з батьком об'їхали всю Європу, він познайомився з оперними традиціями, законами сцени, запропонованими та неписаними правилами театру 2-ї половини XVIII ст. Він увібрав у себе цей досвід не за трактатами, а в живому музичному спілкуванні. Моцарт на практиці вивчав оперну естетику своєї епохи, і своїм універсалізмом він був зобов'язаний не лише своїм природним даним, але, не в останню чергу, саме такому вихованню.

У драматичній музиці жанрова градація (за низхідною лінією) виглядала так: опера-серія та музична трагедія, далі – комічні жанри і потім – балет. Звичайно, цей поділ, досить жорсткий (аналогія якому можлива тільки в літературному класицизмі), не відповідав тим новим художнім запитам, які висував час.

Однак, якщо реальна музична практика аж ніяк не завжди вкладалася у певні теоретично-естетичні рамки, то в художній свідомості і композиторів, і теоретиків, і виконавців (що у XVIII ст. часто поєднувалося в одній особі) це різке розмежування «класів» ще довго було як незаперечна об'єктивність, як закономірність, яка, звісно, може бути порушена, але від цього не перестає бути закономірністю.

Опера-серія – у рамках жанрової регламентації риторичної епохи та відповідно до своєї класицистської орієнтації – також мала жорсткі та суворі канони, які сковували її розвиток. Так, у ній мало бути шість героїв: перше сопрано, примадонна і тенор, три головні дійові особи, мали заспівати по п'ять арій різного характеру; у драмі має бути три акти та кількість віршів, що не перевищує відомої межі, кожна сцена має закінчуватися арією; один і той самий герой не повинен співати двох арій поспіль; дві близькі за характером арії не повинні виконуватися одна за одною тощо.

Не дивно, що ці обмеження, як і звичаї, що панували в оперному театрі, неодноразово ставали об'єктом глузувань – такий, наприклад, сатиричний трактат італійського композитора Бенедетто Марчелло, створений ще 1720 року.

Блискучий період опери-серія був пов'язаний з ім'ям П'єтро Метастазіо. Метастазіо завершив реформу літературної основи італійської опери, започатковану А. Дзено, сенс якої – у боротьбі з барочною строкатістю вистави та в організації її відповідно до вимог класицистської естетики. Але, крім цього, заслуга Метастазіо – у спробі реформувати оперу-серія з погляду літературного тексту, композиції, драматургії – у відповідь на критику неаполітанської опери. Власні висловлювання Метастазіо пізнішого часу пройняті такою ж іронією, як і трактат Марчелло («Арії, іменовані "бравурними", надто часто вживання яких ви самі засуджуєте, це саме спроба нашої музики звільнитися від влади поезії. У подібних аріях йдеться ні про характери, ні про положення, ні про виразність, ні про сенс чи розумність і, виставляючи напоказ свої багатства за допомогою голосу, що наслідує скрипку і солов'я, вони домагаються аплодисментів, в яких з рівним правом не можна відмовити і всякому танцівнику на канаті» [74]).

У галузі музичної композиції завоювання Метастазіо полягали у стабілізації форм і конкретних прийомів, що ведуть до створення стрункої архітекτονіки оперного спектаклю, у затвердженні класицистської чистоти жанру (зокрема, він виключив з опери-серія характерні для барочної опери комічні та фантастичні сцени), у розділенні функції музики та драми, яку він вважав провідним початком в опері.

Метастазіо мав надзвичайну популярність в багатьох країнах, він викликав захоплення, любов, захоплення в різних колах суспільства (цього не уникнув навіть Руссо). Сучасники порівнювали його із Софоклом, Корнелем, Расіном, Шекспіром. Виступивши в 1724 р. з ліричною трагедією «Покинута Дідона», (на яку потім протягом XVIII ст. було створено близько 40 опер!), він до останніх років (помер у 1782 р.) користувався незмінним визнанням та шануванням.

«Було достатньо підстав для того, щоб вважати Метастазіо поетичним кумиром майже всього освіченого світу його часу, – пише Г.Аберт. – Бо лише небагатьом поетам вдавалося так висловлювати, як йому, – і формою і змістом – потаємні думки суспільства. Він надав Просвіті таку підтримку в опері, дієвіше якої навряд чи можна уявити, і, подібно до більшості представників цього ідейного спрямування, виходив з французької трагедії».

Говорячи про Просвітництво, німецький вчений, очевидно, має на увазі його ранній етап, обмежуючи його при цьому тільки одним літературним напрямом – класицизмом. Він бачить у Метастазіо насамперед прояв раціоналізму та втілення «галантного стилю».

Розмежування драми та музики, яке взагалі було ключовим моментом в організації опери-серія, відбилося у поділі функцій речитативу (дія) та арії (почуття, що стоїть поза розвитком дії і, отже,

статичне). Ця властивість, удосконалена та канонізована Метастазіо, призвела до кульмінації опери-серія; будучи в той же час її «Ахіллесовою п'ятою» (вираження Аберта), вона породжувала незадоволеність поетів і композиторів і прагнення до подальших перетворень. «Проблема, що вимагає свого вирішення за будь-яких умов, якщо тільки опері-серія взагалі судилося майбутнє, – пише Г. Аберт, – означала возз'єднання драми і музики в опері, і саме таке, при якому в тіло драми увіллється музична кров. і, навпаки, в музичну частину цілого буде перелита драматична "кров"». Це були ті два різні шляхи, якими пішли Глюк і Моцарт.

Реформа Глюка розпочалася реформою драматичного тексту. Йому пощастило зустріти Р. Кальцабіджі, який зміг подолати канон Метастазіо та створити новий тип лібретто. Сенс реформи Глюка-Кальцабіджі – у поверненні опері природності, правдивості, драматичної виразності. І хоча Глюк, як і Метастазіо, вважав, що музика в оперному спектаклі – служниця драми, він пішов далі за нього, перетворивши не тільки текст, а й музичну композицію і створивши оперний спектакль нового типу. Мета його перетворень – досягнення органічної єдності слова та музики, драматична цілеспрямованість усієї музичної дії. На це були націлені й конкретні нововведення – відмова від типу арії *da capo* і використання натомість різноманітних форм – від пісенної до наскрізної, заміна *recitativo secco*, що став в опері-серія майже формальним – акомпанованим речитативом, знищення кордонів, що розділяють речитатив та арію, створення великих драматичних сцен, що включають і речитативи, і арії, і ансамблі, і хори, декламаційна правдивість вокального стилю, запровадження танців, самостійної інструментальної музики, зростання драматургічної ролі оркестру.

Отже, реформу Глюка завершено, здавалося б, оперу-серія

відроджено до нового життя, в неї влито нові життєдайні соки – і опери Глюка, одна за одною, завойовують віденську та паризьку сцени. Однак чому саме з Моцартом – багато в чому антиподом Глюка – ми пов'язуємо перетворення опери на справжню музичну драму? До цього питання ми ще повернемося, а поки що звернемося до іншої оперної традиції, яка відіграла таку важливу роль у творчості Моцарта, – до опери буффа.

Опера-буффа – «справжнє дитя народу, у ній, – за образною характеристикою Аберта, – пишно розцвіли найбільш самобутні й чарівні квіти італійського народного духу». Цим вона завдячує своїм споконвічно народним корінням – імпровізованій комедії dell'arte з її характерними масками та стійкими комічними прийомами (*lazzi*), а також карнавальним традиціям.

Поширена думка на оперу-буффа як явище цілісне і однорідне, передове у своїй основі, антагоністично протистоїть аристократичній опері-серія, що переживає занепад, і поступово витісняє її, зараз заперечується

Ми заперечуємо проти того, щоб розглядати оперу-буффа як єдиний пласт музичного мистецтва – поза контекстом культури XVIII ст. і поза еволюцією жанру. На різних етапах свого існування вона грала різну роль і знаходилася у різному співвідношенні з оперою-серія, характеризуючись також різними музичними та драматургічними особливостями. Так, наприклад, у період становлення жанру (30-40-ті рр.) у Перголезі поєднуються ще риси барокового та класицистського музичного мислення (лінія *basso continue*, поліфонічна логіка, принцип барочного мотивного розгортання, звернення до старосонатної форми, але в той же час (класичні мелодія і гармонія), використовується ще розгорнута форма арії *da capo*, характерна для опери-серія. І тільки на

зрілому етапі свого розвитку опера-буффа набуває характерних рис, що настільки виділили її в жанровому оперному контексті XVIII ст. Це, перш за все, її драматичні якості – стрімкий, динамічний розвиток дії (на противагу драматургічній статиці опери-серія), емоційна непосредність, раптові контрасти та перемикання («естетика несподіванок» – П. Луцкер), роль акторської гри та жестикуляції, що сягає до народних імпровізаційних джерел жанру.

Тоді ж складаються і найважливіші художні, композиційні, музичні риси комічної опери, специфічна буфонна мова – роль ансамблів і хорів (виключених з опери-серія), ансамблеві інтродукції та фінали з їх стрімким розвитком дії та веселою плутаниною та метушнею комічних мелодик (колоратура – тільки як засіб пародії на серйозну оперу), речитатив сессо як живий діалог (словесні суперечки), численні повтори коротких фраз, комічна скоромовка, комічний бас (замість ліричного кастрата, обов'язкового атрибуту серія), свобода форми арій).

Важливу роль відіграє текст лібрето, що в середині століття набував просвітницької спрямованості (не випадково саме в цей час у музичну комедію як лібретист приходять Гольдоні – гідний антагоніст Метастазіо, поета ліричної трагедії). «Численні гольдонівські лібретто (всього понад дев'ять десятків, причому більша частина – комічні) стверджують в опері-буффа ту ж образно-драматичну структуру "характера", яку автор цілеспрямовано насаджував у літературній комедії» [49], – зауважує П. Луцкер. Так у оперу входить соціальний чи морально-етичний тип – одне з головних завоювань опери-буффа.

У період свого першого розквіту опера-буффа все більше завойовує публіку і починає складати серйозну конкуренцію опері-серія, що переживає кризу. Прояв цього – знаменита «війна буффонів», що

розгорнулася в Парижі в 1752-1754 рр., коли відбулося різке розмежування та запекле ідейне зіткнення прихильників та противників опери-буффа.

Французькі енциклопедисти виступали на боці «буффоністів», виявляючи в цій боротьбі той бойовий темперамент, який був притаманний їм. Головна вимога енциклопедистів до опери – це природність у вираженні людських почуттів, відмова від пишності й парадності, притаманних французькій опери у той час, повернення до природних основ музичного мистецтва, художня правда і драматизм. Гасло «Retournons a la nature» (назад до природи) визначає зміст цієї програми.

У цьому ж руслі знаходиться і полемічно загострене висловлювання головного героя «Племінника Рамо» Дідро; критикуючи сучасний йому стан французької опери, він вигукує: «Пристрасті повинні бути сильними, ніжність у композиторі й у ліричному поеті повинна досягати найвищої межі... Нам потрібні вигуки, паузи, перебої, затвердження, заперечення; ми волаємо, ми благаємо, ми кричимо, ми стогнемо, ми плачемо, ми сміємося від душі. Не треба дотепності, не треба епіграм, не треба вишуканих думок; все це занадто далеко від простої природи. І не подумайте, що взірцем нам можуть стати гра акторів у театрі та їхня декламація. Як би не так! Зразок нам потрібен енергійніший, менш манірний, правдивіший. Проста мова, звичайний голос пристрасті тим необхідніший нам, чим одноманітніша мова, чим менше вона виразна. Крик тварини чи людини, охопленої пристрастю, тільки й внесе в неї життя» [31].

Ми свідомо навели цю розлогу і добре відому цитату, оскільки вона є свого роду програмним документом – поряд із знаменитим «Листом про французьку музику» Руссо та трактатом «Про свободу музики»

д'Аламбера.

Особливу роль у цій боротьбі зіграв Ж.-Ж.Руссо. У його роботах полеміка буффоністів і антибуффоністів постає в специфічно музичному вираженні, причому на перший план висувається проблема культурно-національної традиції – у світлі нових тенденцій часу, оскільки це розуміли енциклопедисти. «Війну буффонів» Руссо сприймав як зіткнення прогресивного італійського та консервативного французького музичного мистецтва (як відомо, йшлося про непристосованість французької мови, на відміну від співучої італійської, для вокальної музики). Примітно, що в «Новій Елоїзі» прозвучав натхненний гімн мелодії: «...одна тільки мелодія є джерелом тієї непереможної могутності, яку має натхненне мистецтво, тільки в ній – влада музики над серцем. Сама наукова послідовність акордів, позбавлена мелодії, набридне вам за чверть години. Прекрасні ж наспіви без будь-якої гармонії витримають тривале випробування, не завдаючи нудьги» [80, ч. I]. Проте Руссо і практично намагався здійснити свій ідеал, створивши комічну оперу, щоправда, французьку – «Сільський чаклун» («...рід компромісу між французькими та італійськими оперними стилями» – Е.Бюкен), засновану на пісенному матеріалі.

Наступний етап паризьких баталій навколо італійської комічної опери – боротьба «глюкістів» та «піччиністів», що розгорнулася у зв'язку з оперною реформою Глюка в 70-х роках. Не зупиняючись докладно на перипетіях цієї боротьби, відзначимо лише, що у ній знайшли свій відбиток ті світоглядні й художні зрушення, ті жанрові зміни, які характеризують пізніше Просвітництво. «Принцип виразності» все більше впроваджується в оперу, причому цей процес захоплює не тільки оперу-буффа – більш мобільну, що зберігала

постійний контакт із реальним життям (зокрема, що відчуває активний вплив публіки та її запитів), але навіть до певної міри канонізовану до цього часу оперу-серія. Антагоніст Глюка в тій гострій боротьбі, яка розгорілася навколо його реформи, спеціально запрошений до Парижа противниками Глюка і енциклопедистів, що підтримували його, Піччіні у своїй опері «Чеккіна, або Добра дочка» продемонстрував нову тенденцію в еволюції опери-буффа. Вона відчуває зворотний вплив опери-серія, що призводить до проникнення до неї чутливих елементів. Музична драматургія, взагалі динамічна та стрімка в опері-буффа, тепер збагачується глибокими психологічними і навіть драматичними характеристиками. Ця нова тенденція знаходиться в руслі сентименталізму, що утверджується в ці роки. Характерно, що лібретто опери Піччіні було написано Гольдоні за знаменитим романом С. Річардсона «Памела, або Винагороджена чеснота».

Процес взаємодії опери-серія та опери-буффа протікав паралельно з тим, що відбувалося в драматичному театрі: на сцені різних країн Європи в цей час виходить і поступово завойовує визнання міщанська драма – «середній жанр», як її визначав Дідро.

Дідро та Лессінг у своїх роботах теоретично обґрунтували завдання нового жанру та створили його художні зразки.

Таким чином, у драматичному та оперному театрі другої половини XVIII ст. ми зустрічаємо подібні явища: подолання класицистських естетичних норм, змішання жанрів, трагічного та комічного, демократизація сюжету та героїв (хоча в музиці все це, природно, виражається більш опосередковано, переломлюючись крізь специфіку суто музичного канону). У цьому процесі опера-буффа відіграє дуже важливу роль.

1.2. Історія створення та особливості структури опери Моцарта «Весілля Фігаро»

Якщо моцартовський «Дон Жуан» багатьма музикантами визнається найбільшою з опер, то «Весілля Фігаро» найулюбленішою. І не лише, звісно, музикантами. Адже вона має честь бути найстарішою оперою з тих, які постійно перебувають в репертуарі практично кожної певної трупи в західному світі (шедевр Глюка дається не так часто), що викликає захоплення мільйонів слухачів, причому часто тих, які зовсім не божеволіють через «Фауста», «Аїду» або «Богему», але від «Весілля Фігаро» втрачають голову. Хто ж, справді, залишиться байдужим до Керубіно та Сюзани, кого не захопить Фігаро, настільки елегантний, хоч і менш енергійний, ніж росинівський циркульник?

Далі. Важко уявити, що цей всіма тепер улюблений твір був надзвичайно революційним. Зображення групи слуг, що обсипають побоями свого господаря-аристократа, безпardonно ігнорують його споконвічне, як вважалося з давніх давен, *droit du seigneur* (фр. — право пана на першу ніч зі служницею, що віддається заміж за свого ж слугу) і зрештою змушують його просити пробачення, — це лякало за часів, коли назривала Французька революція. Довгий час п'єса Бомарше була заборонена для постановки на паризькій сцені, а імператор Йозеф санкціонував постановку оперної версії тільки після того, як лібретист Да Понте запевнив його в тому, що найбільш скандальні бунтарські рядки з лібрето вилучено.

Але опера не меншою мірою революційна з музики, ніж з політичних мотивів. Знаменитий фінал другої дії (не кажучи вже про фінал четвертої) — перший приклад в оперній історії довгого та складного розвитку сюжету та характерів, досягнутого повністю музичними засобами. У «Весіллі Фігаро» абсолютно немає таких речитативів, таких арій, таких зупинок дії та розвитку образів, при яких примадонна лише демонструє свій голос або якийсь тенор долає труднощі *tessitura*. «Весілля Фігаро» — це, в першу чергу, музична

розповідь — саме така, якої прагнув Вагнер (і досягти якого йому вдавалося аж ніяк не завжди). Це ідеал, про який мріє практично будь-який сучасний оперний композитор. А що то за музика!

Але для того, щоб любити твір, зовсім не обов'язково розуміти, наскільки революційним він був колись: із самого першого знайомства «Весілля Фігаро» стало улюбленим твором публіки, яка зовсім не замислювалася і не усвідомлювала новаторського характеру цього шедевра. Майкл Келлі, друг-ірландець Моцарта, який виконав на прем'єрі дві тенорові ролі в цій опері — Дона Базіліо і Курціо (він співав під ім'ям Океллі, яке виглядало цілком італійським), свідчить у своїх мемуарах: «Ніхто ніколи не мав більш блискучого успіху, ніж Моцарт зі своїм „Весіллям Фігаро“. Театр був набитий, багато номерів довелося повторювати, так що оперу грали майже вдвічі довше, ніж вона мала б йти, але публіка не переставала аплодувати і викликати Моцарта». Результатом цього тріумфу було те, що государ-імператор Йозеф віддав розпорядження, щоб повторювалися лише окремі арії, а не концертні номери. Завітавши до Праги наступного року, Моцарт писав своєму батькові, що всюди чуються мелодії з «Фігаро». Ці мелодії займали перші рядки хіт-параду. Так це і триває з того часу.

Все починається з увертюри. Спочатку Моцарт задумав увертюру для цієї опери у традиційній італійській формі, тобто як повільну частину, обрамлену двома швидкими. Але потім він відмовився від повільного розділу, і навіть від повільного вступу, і представив слухачеві жваву п'єсу — маленький шедевр, що стрімко проноситься, настільки ж гармонійний як і сама опера, і надзвичайно живий

Опера починається з дуету Фігаро та Сюзани (*Se a cas madama* – Як тільки графиня). Це саме ті, хто має намір одружитися, згідно з назвою опери. Вони – слуги в будинку графа Альмавіви, й готують кімнату, яку збираються зайняти, як одружаться. Фігаро, здається, кімната подобається. Але Сюзана вказує йому, що граф демонстрував їй якісь знаки своєї уваги, і вона побоюється, що їхня кімната буде розташована надто близько від його

апартаментів. Виклик кинутий, і дотепний Фігаро співає каватину: *Se vol ballare, Signor Contino* (букв.: «Якщо бажаєш потанцювати, мій маленький графчик, давай спробуй, але я підіграю тобі мотив»; у прийнятому перекладі опери: «Якщо захоче пан пострибати»).

З'являється нова пара персонажів — лікар Бартоло та Марцеліна, його ключниця. Лікар не любить Фігаро; він не може забути того, як спритно той провів його, допомагаючи графу одружитися з його колишньою вихованкою Розіною. Марцеліна ж, з іншого боку, мріє одружити Фігаро з собою, незважаючи на те, що вона годиться йому в матері. Адже вона позичила йому грошей і натомість отримала гарантію, що він одружиться з нею, якщо не зможе повернути їх. Діалог між ними закінчується арією лікаря Бартоло (*La vendetta* – «Помста»), в якій він клянеться поквитатися з Фігаро. Але перш ніж Марцеліна вирішує піти, вона зустрічає свою суперницю, Сюзану, і вони з люб'язним виглядом обмінюються шпильками.

Коли переможена в цій словесній лайці Марцеліна відступає, перед нами постає один із найчарівніших оперних персонажів — юний паж Керубіно, постійно закоханий то в одну, то в іншу дівчину. Це призвело просто до неприємностей: якраз напередодні граф застав його у Барбарини, дочки садівника, і, звичайно, негайно видворив із дому. Тепер Керубіно освідчується в коханні Сюзані і співає свою жваву арію *Non so più cosa son* («Розповісти, пояснити не можу я»). Вона чудово виражає любов, що прокинулася в хлопчачому серці, з його гарячковою збудженістю і солодким томлінням.

Але ось входить граф, і Керубіно має втекти за крісло. Люб'язність графа зі Сюзаною, у свою чергу, перериваються стукотом у двері дона Базіліо, вчителя музики, і граф також ховається. Базіліо той ще пліткар, і те, що граф чує, змушує його вискочити з укриття, тому що Базіліо казав, що Керубіно приділяє надто велику увагу графині. Поки граф гнівно розповідає про нещодавні пригоди Керубіно з Барбаріною, дочкою садівника, він у

кріслі знаходить наймолодшого юного ловеласа. Тут слідує чудовий концертний номер.

Знову з'являється Фігаро – цього разу з групою селян, які співають пісню, що прославляє графа. Граф, звичайно ж, повинен зустріти їх чемно, так що на деякий час відновлюється світло. Потім, після відходу селян, граф наказує Керубіно вирушати в армію. Це, він сподівається, шанс позбутися молодого гульвіси. Дія завершується, коли Фігаро у насмішкуватій військовій арії *Non più andrai* («Хлопчик жвавий») іронічно вітає Керубіно зі військовою кар'єрою, що звалилася на нього.

Друга дія починається з чудової арії графині. У своїй кімнаті графиня із жалем співає про втрату прихильності графа, її чоловіка. Це чудова арія *Porgi amor* («Бог любові»). За нею слідує коротка розмова між графинею, Сюзаною і Фігаро – всі вони бажають, щоб граф поведився набагато краще, тобто давав спокій Сюзані і більше звертав увагу на свою дружину. Сюзана, вирішили вони, напише листа графу і призначить йому побачення пізно вночі в саду. Але з'явитися туди замість графині повинен буде паж Керубіно, переодягнувшись у жіночу сукню. У цей момент у саду з'явиться сама графиня. Ото буде сюрприз для графа! Приходить Керубіно (він ще не вирушив до свого полку) і співає зовсім чарівну канцону, яку сам написав. Це *Voi che sapete* («Серце хвилює») – любовна пісня, в якій Сюзана акомпанує йому на гітарі.

Сюзана починає обряджати його в жіночу сукню, але їй важко це зробити, оскільки юний нахабник весь час намагається виявити своє кохання графині.

Несподівано вони чують голос графа, що наближається, і Керубіно ховається в сусідній кімнаті й при цьому зачиняє двері. На жаль, він через щось перечіпляється — лунає шум; граф чує його і вимагає, щоб йому відповіли, хто там у спальні. Коли графиня забороняє йому відкрити двері (адже вони замкнені), він вирушає за інструментами, щоб її зламати. Але Сюзана в ту ж мить замінює Керубіно, який вистрибує у вікно. Таким чином,

коли граф і графиня повертаються (граф повів дружину з собою), вони завмирають ошелешені, виявивши за дверима служницю, особливо тому, що графиня вже зізналася графу, що там Керубіно. Секундою пізніше з'являється Фігаро, щоб запросити графа на весільну урочистість, але на мить його збентежує питання графа про те, хто написав йому анонімного листа. Завдяки своїй винахідливості та хитрощам йому вдається виплутатися, але справа набуває складнішого обороту, коли приходить Антоніо, садівник графа, і скаржитися, що хтось вистрибнув з вікна графині в сад. Кмітливому Фігаро знову майже вдається все пояснити за допомогою складних байок, але у графа залишаються деякі підозри. Зрештою – кульмінація всіх складнощів! — приходять лікар Бартоло, дон Базіліо та Марцеліна. Ця вже літня жінка наполягає на тому, що Фігаро повинен одружитися з нею, а не з Сюзаною, але граф, від якого все залежить, заявляє, що вирішить це пізніше. Дія завершується чудовим ансамблем, де всі одночасно коментують цю дуже складну ситуацію.

Третя дія, сцена перша. Тепер ми бачимо графа, вкрай засмученого тим, що сталося. Але незабаром входить Сюзана і в витонченому дуєті (*Crudel! Perche finora* – «Скажи, навіщо ж довго так мучила ти мене») запевняє його, що вона зробить усе, як він забажає. (Звичайно, вона не має на увазі робити це насправді, але граф не знає про це — поки що...). Потім слідує комічна сцена суду. Дон Курціо, місцевий законник, вирішив, що Фігаро повинен одружитися з Марцеліною на підставі тієї обіцянки, яку Фігаро зробив письмово у той момент, коли позичав у неї гроші. Фігаро, звичайно, протестує, кажучи, що йому потрібна згода на шлюб його батьків (невідомих). Аргументуючи свою відмову, він згадує про родиму пляму, що є на його правій руці від народження. Суд завершується тріумфом комедії, оскільки ця мітка прояснює, хто є батьки Фігаро насправді. Його мати – це виявляється сама Марцеліна. А батько? – Лікар Бартоло. Фігаро їхній позашлюбний син. У самий розпал воз'єднання сімейства входить Сюзана (вона принесла гроші — борг Фігаро Марцеліні; загадкою залишається,

звідки вона їх взяла; в оркестрі чути «брязкіт монет». — А.М.). Сюзана застає Фігаро, свого нареченого, в обіймах своєї підозрюваної суперниці. Спочатку вона у гніві, але потім, коли їй повідомляють, що Марцеліна більше не суперниця їй, а її майбутня свекруха, приєднується до всіх, і тепер звучить чудовий секстет, яким завершується ця сцена.

Сцена 2 починається з короткої та веселої дискусії, в якій її учасники приходять до рішення, що Марцеліна та лікар Бартоло одружаться того ж дня, що і Фігаро та Сюзана.

Весь настрій музики змінюється, коли графиня Альмавіва співає свій другий сумний монолог, в якому вона знову жалкує про втрачені дні свого кохання. Але коли входить її служниця Сюзана, вона розцвітає і починає диктувати листа, щоб Сюзана його написала. Цей лист підтверджує запрошення графу до парку, де перевдягнений Керубіно постане замість Сюзани. Цей «дуєт письма» з двома жіночими голосами, які спочатку вторять один одному на кшталт луни, а потім зливаються воедино, звучить настільки солодко, що композитор меншого, ніж Моцарт, таланту, неодмінно довів би його до нудотності.

Тепер усі, хто з'являються на сцені, у тому числі й хор, готуються до весільних урочистостей, які влаштовуються увечері. Група молодих селянок підносить графині квіти, і в цій групі хлопчик-паж Керубіно, одягнений дівчиною. Розгніваний садівник Антоніо зупиняє його і зриває його перуку. Зараз Керубіно буде покарано, але в цей момент уперед виходить селянська дівчина Барбарина. Вона нагадує графу, що дуже часто, коли він цілував її, він обіцяв виконати будь-яке її бажання, і тепер вона хоче вийти заміж за Керубіно. Звучить урочистий іспанський танець — єдина п'еса у всьому Фігаро, витримана в іспанському колориті. У його розпал граф отримує і відкриває лист Сюзани. Фігаро, який нічого не знав про цю частину змови, зауважує це, і його охоплює підозра. Але вся сцена завершується загальним веселощами, коли щасливі пари одружуються.

В останній, четвертій, дії відбувається дуже велика кількість подій, і музичні номери швидко змінюють один одний. Все відбувається вночі, в саду графського маєтку, і перший музичний епізод, який ми чуємо, — каватина Барбарини з приводу втраченої нею шпильки, яку граф передав через неї Сюзані (*L'ho perduta, me meschina* — «Впустила, втратила»). Боячись гніву графа, вона тепер блукає з ліхтарем садом, шукаючи злощасну шпильку. Фігаро розкриває її секрет, і тепер його підозри щодо нареченої та господаря підтверджуються. Потім учитель музики, дон Базіліо, робить кілька іронічних реплік лікарю Бартоло з цього приводу, і далі йде велика арія Фігаро, в якій він застерігає всіх чоловіків від підступів жінок. Нарешті звучить ще одна велика арія — *Deh vieni, non tardar* («Прийди, мій любий друже»), в якій Сюзана екстатично співає про своє справжнє кохання. Фігаро чує це, і ще більше почуття ревності охоплює його.

Тепер Сюзана і графиня помінялися сукнями, і вся дія розвивається стрімко та шалено. Юнак-паж Керубіно починає освідчуватися в коханні графині (думаючи спочатку, що це Сюзана). Граф, який прийшов сюди на побачення з Сюзаною, відсилає юнака і сам починає освідчуватися в коханні уявній Сюзані (він, звичайно ж, обходжує власну дружину, але не знає цього.) Фігаро ж починає те ж саме робити з Сюзаною (своєю власною дружиною, переодягнутою графинею), багато в чому до її досади. Він, однак, насправді здогадався, хто ховається за оманливою зовнішністю, і, відчувши задоволення від її обурення (з радістю прийнявши град ляпасів), тепер щасливо мириться з нею.

І ось нарешті все з'ясовується. Фігаро, продовжуючи освідчуватися «графині» у коханні, заводить її в альтанку. Граф, бачачи це, у гніві скликає слуг. На загальний подив з'являються Керубіно, Барбарина, Марцеліна і нарешті уявна графиня, яка, знявши маску, виявляється Сюзаною. З іншої альтанки, де щойно граф, як він думав, освідчувався в коханні Сюзані, виходить справжня графиня. Граф постає у найбезглуздішому вигляді. У саду лунає веселий сміх. Чується благородний мотив — це граф просить

вибачення у своєї пані, у вірності якої переконався. Опера закінчується загальним примиренням та веселощами.

У довгій передмові до своєї комедії «Божевільний день» Бомарше представляє її в словах, які й досі не можуть залишити байдужими тих, хто любить театр і особливо цей тип театру: «Що таке театральна пристойність? З бажання показати себе делікатними, досвідченими... і лицемірно зображати пристойність — і це за нашої розбещеності вдач — ми стаємо нездатними розважатися і розуміти, що нам справді личить... Я подумав і думаю так досі, що в театрі неможливо досягти ні високого пафосу, ні глибокого морального сенсу, ні справжнього, здорового комізму без яскравих, несподіваних ситуацій, які завжди складаються в результаті зіткнення різних верств суспільства, що зображаються в п'єсі. Цей глибокий моральний сенс відчувається у всій моїй п'єсі... у моїй п'єсі відбувається веселе переплетіння подій, під час яких чоловік-спокусник, роздратований, знесилений, пригнічений, що вічно зустрічає перешкоди своїм намірам, змушений тричі протягом одного дня падати на коліна перед дружиною, доброю, поблажливою і чутливою, котра щоразу прощає його... Що ж поганого в цій моралі, панове? І далі в такому ж дусі геніальний сатирик б'є просто в ціль, не даючи критикам можливості звинуватити його в «непристойності». Його слова чудово малюють картину суспільства кінця XVIII століття, яке саме, своїми руками, готує аварію освяченої віками системи фідейзму. Комедіограф таврує підлість аристократії, але й говорить нам про сміливість деяких її представників, які мали силу заявити про оновлення (яке, втім, спромоглося наступити лише завдяки м'ясорубці, винайденій доктором Гільйотеном). Засуджуючи погані звичаї, він намагається виправити або повністю викоринити застарілі норми поведінки не лише свого часу.

Коли ми потім слухаємо музику Моцарта, то помічаємо, що все не тільки залишається, як і раніше, але знаходить ще більше запалу та гостроти. У його чемності відчувається якийсь підтекст, занадто часто вона навмисна, подібна до маски, трюку, зовні ніби надто наївному, що все згладжує,

рішенню. Це якраз та моральна позиція, якої прагнув Бомарше, — небажання наносити рани тим, хто й так уражений словесною сатирою. Для Моцарта рівновага – у самій структурі опери, в природі музики, що розглядається як наркотик, що глушить біль при болісній операції. Цей наркотик у ХІХ столітті перетвориться на отруту чи збуджуючий засіб. У «Весіллі Фігаро» посмішка ще свіжа, хоча драматичний тон прослизає то тут, то там, виражаючи в сумних акцентах і пронизуючи хвилюванням гарячковий (тобто машинальний) розвиток інтриги, намагаючись з якоюсь гіркою безтурботністю розчинитися в балаканині. Композитор ніби ще належить тому зальцбургському «товариству влучних стрільців», до якого було приписано його сім'ю і яке втілювало веселий, гострий розум, характерний для матері Моцарта і для всього середнього класу в цілому.

Тим часом комедія вже одягнена в разючу, геніальну, досконалу музичну тканину. Вольфганг дає уроки композиції, намагаючись щосили, з тією ж, можна сказати, зухвалістю, з якою він, шестирічним хлопчиком, не хотів грати, якщо серед його слухачів не було тих, хто міг глибоко оцінити його гру: часом друзям доводилося обманювати його, переконуючи у тому, що у залі перебувають знавці. Ця зухвалість і розмаїття технічних засобів дозволили тридцятирічному композитору передати світський, аристократичний дух і водночас побачити з відстані суспільство, яке в замкнутому колі дитинства та лицемірства пропалювало свої останні вільні дні. Музика напоєна світлом, іскриться сяйвом: марнотратна щедрість юного творчого дару майже призводить до знемоги. Але на всіх цих залицаннях, опорах, шпильках, легких образах, примхах, на цих вітряних істотах із дзвінкими голосами лежить лякаючий відблиск близького заходу сонця, який незабаром відкине такі довгі й криваві тіні. Меланхолія все ще виявляється «марним стражданням»; блискучий музичний матеріал підпорядкований певним моделям поведінки, то стриманої, то бурхливої, але ніколи не порушує етикету, якщо не сказати моди. Слід віддати належне лібрето Да

Понте, його словесній енергії, яка, не втрачаючи витонченості, повідомляє силу критики вдач.

Прем'єру опери чекав захоплений прийом (оркестр аплодував автору ще під час репетиції). Незважаючи на це, «Весілля Фігаро» швидко зійшло з афіш, у тому числі з тієї причини, що публіка знайшла музичну мову надто важкою, насиченою і важкуватою для смаку тих, що звикли до поверхневої мови. Однак у січні 1787 року відновлення опери в Празі пройшло з тріумфом, і Моцарт так писав про це барону фон Якіну: «Тут ні про що інше не говорять, окрім як про Фігаро, нічого не грають, не хвалять, не насвистують і не співають, окрім „Фігаро“, жодних інших опер не слухають — тільки „Фігаро“». Згодом австро-німецькі театри знову оцінили оперу у німецькому перекладі.

Таким чином, Ця опера стоїть серед найвидатніших творів в історії музичного театру, її популярність всеосяжна. Кількість постановок величезна. Моцарт виявив себе у цьому творі як сміливий новатор. Значно розширено драматургічну роль арій і особливо ансамблів, яких в опері 14. Мелодійний дар композитора розкрився тут у повному блиску, досить згадати знамениті арії Фігаро (*Se vuol ballare*), Керубіно (*Non so più cosa son, cosa faccio*), обидві з 1 д.), Графині Альмавіва («*Porgi amor*» з 2 д.) та ін.

Вперше, ця опера була виконана італійською трупю в Петербурзі у 1836 році, а перша російська постановка на професійній сцені відбулася у 1901 році (Маріїнський театр). Серед найважливіших постановок вистави у Віденській опері (1906, дір. Малер), Римі (1964, реж. Вісконті), Версалі (1973, дір. Шолті, реж. Стрелер) та ін.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ІНДИВІДУАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ ТЕКСТУ

2.1. Сучасне прочитання Моцарта «Весілля Фігаро» у Польщі

Моє враження після перегляду

Після кількох місяців підготовки оперний відділ Варшавської філармонії відкрив сезон прем'єрою «Весілля Фігаро» Моцарта в оновленому залі «Рома».

Опери Моцарта загалом важко здобували популярність у Польщі й ніколи не належали до стандартного репертуару провідних оперних театрів. За останні 40 років ми не бачимо, наприклад, в репертуарі Великого театру у Варшаві такі шедеври цього композитора, як «Дон Жуан» чи «Зачарована флейта». У 1917 році опера «Викрадення з і Сералю» вийшла на сцену Великого театру і залишилась надовго з чудовим акторським складом – на чолі з Адою Сарі, Зофією Забело, Адамом Добошем, Юзефом Мунклінгром і Маврицієм Яновським. Після кількарічної перерви в культивуванні Моцарта «Весілля Фігаро» було поставлено в 1929 році з чудовим акторським складом з чудовим Олександром Міхаловським у головній ролі.

Таким чином, Моцарт не особливо культивувався на варшавській сцені, і тодішні солісти знайшли правильний підхід до цього непростого стилю завдяки своїй інтуїції та чудовим вокальним засобам, а не спираючись на багаторічну традицію.

Як впливає з оголошеного на початку сезону плану роботи, керівництво Варшавської філармонії не мала наміру розпочинати сезон оперою Моцарта, який, зрештою, є представником німецької національності. Набагато доречнішим був оригінальний проект постановки опери Монюшка.

У всякому разі треба було за всяку ціну показати передусім польську оперу, а в другому рядку якусь слов'янську.

Також не можна звинувачувати сучасну молоду генерацію співаків, які не мають ані відповідного досвіду, ані традиції, ані власних вражень від зразкових моцартівських виступів на польських сценах, відносно дешевих, де є особливий культ Моцарта (Віденська опера чи Моцартівські *Festivalspiele* в Зальцбурзі).

Тому, застосовуючи критичну оцінку до прем'єри «Весілля Фігаро», представленої нинішнім варшавським ансамблем, критерії повинні ґрунтуватися на якнайбільшому розумінні і перші кроки цього колективу на сцені в «Ромі» сприймати радше як результат роботи оперної студії, а не театру, за плечима якого багато років існування та всі наявні засоби, як це було у випадку з, на жаль, згорілим Великому театр

Режисером-постановником «Одруження Фігаро» був гість із Праги Юзеф Мюнклінґр – це постать, відома широкому поколінню польських митців. Він зробив значний внесок у реорганізацію Варшавської опери після Першої світової війни, коли 32 роки тому поставив на службу польському оперному мистецтву свій видатний талант, глибокі знання, незвичайний інтелект, свій молодий ентузіазм до праці та прекрасний басовий голос. .

Разом із незабутнім Адамом Островським він виніс на своїх плечах і всю вагу перших басових партій у дуже багатому на той час репертуарі. Обдарований щирою дружбою колег по співпраці, представників братнього народу, пов'язаного сердечними зв'язками з Варшавою, він, мабуть, залишився б у нас надовго, якби його не відкликала почуття обов'язку перед власним відродженням власної Батьківщини – пішов, призначений на почесну посаду директора і першого баса *Народного Дівадла*.

Мунклінґр вклав усі свої знання та величезну працю в нинішню постановку «Весілля Фігаро». Його режисерські концепції абсолютно правильні.

Зигмунт Латошевський підготував оперу музично і диригував нею, також маючи низку труднощів, які необхідно було подолати.

У залі «Рома», попри реконструкцію, досі несправна акустика. При більшій інтенсивності звуку в цьому залі створюється реверберація, яка заважає виконавцям. Недостатньо поглиблений оркестр взагалі звучить занадто голосно і заглушає співаків. Можливо, це також причина, чому вони часто пропускають оркестр і мають низьку ритмічну точність, особливо в групових сценах, і особливо коли солісти чи хор співають позаду сцени, втрачаючи безпосередній контакт з диригентом.

Декорації Яна Гаврилкевича не переконують глядача. Це власне декоративні ескізи, що складаються з певних конструктивних елементів на тлі завіс. Особливо оздоблення третьої дії справляє враження похоронної каплиці, а не залу в графському палаці.

Wykonanie muzyczno-aktorskie nie miało komediowej lekkości, na czym ucierpiał charakter "Wesela Figara", będącego operą buffo, a nie operą serio.

Odtwórcą roli Figara jest Robert Sank. Opracował on rolę i partię bardzo starannie, w czym pomogła mu jego duża muzykalność, poczucie stylu i umiejętne władanie dobrze postawionym głosem.

У музично-акторському виконанні не було комедійної легкості, що позначилося на характері «Весілля Фігаро», яка є оперою-буфф, а не серйозною оперою.

Фігаро грає Роберт Санк. Роль і партію він розробляв дуже ретельно, чому сприяли його чудова музикальність, відчуття стилю та вміле володіння вдало поставленим голосом.

Партію графині виконує Йоанна Крисінська, якій ще належить попрацювати над багатим голосовим матеріалом. Чи не надмірна емісія обумовлює приємне звучання нижньої гами і середньої гучності верхніх тонів. Образ графині був надміру елегійним і серйозним, що відхилявся від лінії комічної опери.

Роль Сюзанни виконує Марія Добровольська-Грущинська. Голос співачки в цій партії використовується неадекватно, через драматичне забарвлення, погана дикція викликає нездатність слухача зрозуміти текст. Ми мали нагоду почути на одному з виступів у цій же партії Зофію Коморовську, чиє ліричне сопрано з дуже красивим тембром є правильним інструментом, що вірно передає одну з найкрасивіших моделей бельканто Моцарта.

Христина Бреночі, яка співає Керубіно, все ще знаходиться на шляху свого вокального та акторського розвитку. Довірити їй таку відповідальну партію, арії якої відомі у виконанні артистів зі світовим ім'ям, було радше мірилом сили, тим більше, що досить різкий голос співачки не може передати всіх м'яких тонкощів, властивих партії Керубіно.

Халина Стецька, як і Едвард Павляк створили добре опрацьовані ролі Марцеліни та доктора Бартоло, надавши їм природного комічного вигляду. У Болеслава Янковського, який грає графа Альмавіву, безсумнівно, є майбутнє співака. Його баритон міцний, насичений, приємний за звучанням і досить тренований. Можна було б звинуватити артиста в зайвій демонічності у виконанні ролі та в характеру.

Менші ролі Барбари, Антонія, дона Базилія та дона Курція з більшим чи меншим успіхом зіграли Маліна Міцкевич де Ларсак, Казімеж Вальтер, Леопольд Гжегожевський та Зигмунт Суходольський.

Введення балету в третій дії є абсолютно непотрібним доповненням, яке лише перериває хід дії і вискакує з рамок моцартівського стилю, тому що і танцювальне оформлення, і костюми надто нагадували іспанські танці з «Кармен».

2.2. Виконання партії Фігаро кітайськими оперними співаками

Одним з яскравих представників партії Фігаро став **Ляо Чаньюн**. Він народився 25 жовтня 1968 року в районі Піду міста Ченду провінції Сичуань. Він має баритон густого тембру та об'ємного наповнення.

У 1995 році він закінчив Шанхайську консерваторію музики зі ступенем магістра. Колишній віце-голова Шанхайської асоціації музикантів.

У даний час він є деканом і професором Шанхайської консерваторії музики, заступником голови Асоціації китайських музикантів, головою Шанхайської асоціації музикантів, членом Всекитайської федерації молоді, членом Постійного комітету Шанхайської федерації молоді, членом 10-ї консультативної конференції та 14-ї сесії Товариства Цзю Сан, членом Шанхайського муніципального партійного комітету, членом 14-го Центрального комітету Товариства Цзюсан, членом Всекитайських зборів народних представників, членом Керівного комітету з музичного та танцювального підкомітету Національної художньої освіти післядипломної освіти. Декан оперного театру Шан'їнь.

Третій набір провідних талантів у галузі філософії та соціальних наук у рамках Національної програми «Десять тисяч людей» [7]. 2 лютого 2022 року візьміть участь у «Сотні квітів, вітайте весну» та заспівайте пісню «Наймиліша людина» з Ху Ся.

У вересні 1988 р. він був прийнятий на відділення вокальної музики Шанхайської консерваторії, щоб навчатися у Луо Вея, а потім навчався у відомого педагога з вокалу професора Чжоу Сяояня.

У липні 1993 року він закінчив Шанхайську консерваторію музики зі ступенем бакалавра. Через його відмінні оцінки він був звільнений від іспиту і відразу вступив до магістратури професора Чжоу Сяояня з Шанхайської консерваторії і продовжив навчання у професора Чжоу Сяояня [9]. У 1994 році він став лауреатом першої премії національного відбору «Міжнародного конкурсу вокалістів», того ж року став володарем найкращої французької нагороди на «Паризькому міжнародному конкурсі вокалістів» у Франції [10]. У вересні 1996 року він поїхав до Франції для участі у «41-му Міжнародному конкурсі вокалістів у Тулузі» і отримав першу премію конкурсу [11]. У травні 1997 року він вирушив до Токіо для участі у «Всесвітньому конкурсі оперних співаків імені Домінго» і отримав першу премію [12]; у тому ж році

він вирушив до Норвегії для участі в Міжнародному конкурсі вокалістів імені королеви Сун'я та виграв першу премію. [13].

Із 1998 до 2004 року він послідовно вигравав «Зірку мистецтва» першого Шанхайського міжнародного фестивалю мистецтв, Шанхайського нового довгого маршу, першого шанхайського «Десяти кращих культурних нових талантів», Шанхайського модельного робітника, Національного «1 травня». Власник медалі, національний титул «Шуансинський художник моральності та мистецтва» та ін [3]. У травні 2003 року він отримав Національну медаль Праці ім. 1 травня [14], у червні того ж року випустив свій особистий CD-альбом «Cohesion» [15].

У квітні 2004 року вийшов альбом «Російські класичні пісні» [16].

У 2005 році він був запрошений на головну роль в опері Тан Дуня «Чай» у Королівському голландському оперному театрі, успішно провів сольний концерт та отримав премію «Золотий диск Китаю» та звання «Національний молодий артист чесноти та мистецтва». [17].

У 2006 році він розпочав свій сольний концертний тур Азією [18].

У лютому 2007 року вийшов альбом Love Interpretation[19], у жовтні того ж року вийшов альбом Promise, потім в рамках 9-го Китайського Шанхайського міжнародного фестивалю мистецтв відбувся сольний концерт[20]. .

У листопаді 2008 року у Золотому залі Відня успішно пройшов «Сольник Ляо Чаньона»[21], у тому році він виконав пісню «Пекін вітає тебе»[52].

У жовтні 2009 р. на церемонії закриття Національних ігор виконав пісню «Зоряне небо»[22], в листопаді того ж року взяв участь у банкеті, що проходив у Золотій залі БДК на честь привітання Президента США Барака Обами, який перебував із першим державним візитом у Китаї, та виконав «Пісню матадора» з опери «Кармен».

1 жовтня 2009 року він взяв участь у святкуванні 60-річчя Національного дня на площі Тяньаньмень та заспівав «Сьогодні твій день народження» з Тан Цзін та Лан Лан.

У лютому 2010 року він взяв участь у Фестивалі ліхтарів CCTV [75] та виконав пісню «Дивлячись на світ» [23]. У квітні цього року він заспівав головну пісню Шанхайської всесвітньої виставки To the World Expo[24], у червні цього року він взяв участь у версії Національного центру виконавських мистецтв «Травіати», зігравши батька героя Амана [25]; потім випустив альбом китайських мистецьких пісень Sea Love [26]; у жовтні того ж року «Голос Китаю, святкування Всесвітньої виставки, концерт Ляо Чангюн» проходив на шанхайській сцені [27].

У січні 2011 року провів концерт у Сичуаньській провінційній гімназії [28], у вересні того ж року записав сольний альбом «Art Life» [29].

У лютому 2012 року він взяв участь у Фестивалі ліхтарів CCTV та виконав пісню «Через кохання» [30].

Після січня 2013 року відбувся сольний концерт у залі Північної брами Великого Народного залу [31].

У червні 2014 року вона ще раз виступила в опері «Травіата» у Національному центрі виконавських мистецтв [32].

У лютому 2015 року він взяв участь у Гала-концерті весняного фестивалю CCTV та заспівав пісню «Будуємо китайську мрію разом» з Інью Сюмей [33].

У червні 2016 року брав участь у записі програми CCTV «Музичне життя» [11], у вересні того ж року взяв участь у театралізованій виставі саміту G20 у Ханчжоу та виконав пісню «Моя Батьківщина і я» [34]; У грудні цього року він був обраний у Китайський літературно-художній гурток Членом Десятого Національного комітету Федерації [35].

У 2018 році брав участь у «Звуку в серці» як продюсер [36]. З січня 2019 року член президії Шанхайської федерації літературних та мистецьких гуртків. [37] У січні 2019 року він обіймав посаду декана Шанхайської консерваторії музики. [1] У серпні ми представили 70-річчя заснування Нового Китаю і заспівали пісню «Я люблю тебе». [38]

У грудні 2019 року він обіймав посаду голови Шанхайської асоціації музикантів. [2]

22 лютого 2020 року солістка четвертого випуску «Класичного співу, сезон 3» комплексного каналу CCTV Центрального радіо та телебачення Китаю. Заспівати класику Троецарства Nanxiangzi з Ван Пейю [39]; 1 жовтня взяла участь у Гала-концерті Центрального радіо та телебачення Китаю 2020 року на честь Фестивалю середини осені та виконала пісню Homecoming із Гуань Сяотуном; 24 жовтня взяла участь на Центральному радіо та телебаченні «Герої та сини – на ознаменування 70-річчя війни китайських народних добровольців за опір агресії США та допомогу Кореї», а Юань Ченьє виконав пісню «Китай рухається вперед». [54]

У 2011 році в Кітійському національному центрі виконавського мистецтва в Пекіні він заспівав Фігаро і це був фурор. Домінго дуже радів успіхам цього співака. Підкреслював, що в нього бархатний, високий баритон, який може співати і тенорові партії.

Його партнерами у цьому спектаклі були: Граф Лі Ао, Графиня Юй Гуаньцюнь, Керубіно Чен Гуанфу.

Чжан Давей, уродженець Куандянь-Маньчжурського автономного повіту міста Даньдун провінції Ляонін, маньчжур за національністю, член Комуністичної партії Китаю, молодий баритон, соліст Культурно-мистецької трупи Управління політичної роботи Сухопутних військ Штаб Народно-визвольної армії Китаю.

Чжан Давей був прийнятий до Шеньянської консерваторії музики в 2001 [1] під керівництвом професора Сюй Чжаорена. Закінчивши навчання у 2005 році, він навчався у Луана Фена, володаря медалі італійського лицаря, басиста, який подорожував Італією. У тому ж році він посів третє місце у відборі на роль Дон Жуана в опері «Дон Жуан» у Вероні, Італія. У 2006 році він став солістом у третьому поколінні «Пісні про довгий похід» та «Дивовижного солдата на чотирьох хрестах Чишуя». [2] У 2011 році він взяв участь у гала-концерті весняного фестивалю CCTV та виконав фінальну пісню Unforgettable Tonight. [3] У 2013 році він посів четверте місце у

виконанні Бельканто на 15-й церемонії вручення нагород CCTV National Youth Singer TV Drama Awards [4]. У тому ж році він отримав золоту нагороду 2-го Гран-прі China Hainan TV Chengmai Sea Song 2013. [5]

Чжан Давей багато разів брав участь у різних центральних та місцевих театральних постановках та масових заходах в армії. Серед його репрезентативних робіт: «Бойові солдати на чотирьох хрестах Чишуя», «Подорож під дощем рідним містом», «Любити тебе, як вітер розрізає хмари», «Я солдат», «Побачення з Батьківщиною» [6]. «Вітаю дружбу» [7], «П'ядь землі не можна»[8] тощо.

ВИСНОВКИ

Таким чином, говорячи про Моцарта у контексті європейського просвітництва, неможливо обминути «Весілля Фігаро».

Проблема «Моцарт і Бомарше» давно займає дослідників. На відміну від численних випадків, коли музика прославила і донесла до нащадків другорядну п'єсу, тут перед нами два конгеніальні створіння, що певною мірою ускладнює їх порівняльний аналіз.

І справді: здавалося б, що може бути спільного між блискучою комедією французького драматурга, про яку імператор Людовик XVI сказав, що дати дозвіл на її постанову – все одно, що зруйнувати Бастилію (звідси простягаються нитки до відомого вислову Наполеона:). «Революція почалася не зі взяття Бастилії, а з прем'єри "Фігаро"»), та музичною комедією. Та Понте-Моцарта, «аж ніяк не позбавленої соціального підтексту, але все ж таки веселої, необтяженої, людяної, божественно легкої». І взагалі – що може бути спільного між Моцартом та Бомарше? Однак звернувся композитор до цієї п'єси!⁴²

Щасливий випадок звів Моцарта з Да Понте, разом з яким він створив три свої шедеври – «Весілля Фігаро», «Дон Жуана» і «Так роблять всі» (і «якого Моцарт за ці три твори взяв із собою в безсмертя» [там само]), твори, зовсім різні за тематикою та духом, які продовжують ставити загадки дослідникам. Так Понте, чиє бурхливе життя, сповнене пригод, злетів і падінь, чий життєлюбний і авантюрний дух були під стать автору знаменитої трилогії, – саме такий лібретист був потрібен Моцарту, щоб втілити його новаторські задуми, його сміливі ідеї.

Першим з'явився «Фігаро». Згідно з мемуарами Да Понте, ініціатором у виборі літературного джерела був Моцарт. І безперечно, що він, як завжди, брав активну участь у переробці п'єси в лібрето. «Потрібна була неабияка відвага, щоб побачити в цій комедії передумови для опери buffa і зуміти її створити». Але відвага була потрібна і для того, щоб зупинити вибір на п'єсі,

що має таку скандальну репутацію, яка була заборонена в Австрії, писати оперу потай від усіх, не маючи жодних гарантій того, що вдасться вмовити імператора скасувати свою заборону. І хоча з політичних міркувань (але також і з огляду на специфіку комічної опери) гострий соціальний зміст п'єси Бомарше певною мірою був приглушений (наприклад, була виключена сцена суду), однак і те, що залишилося, звучало дуже зухвало, – зухвалий, вільнолюбний Дух Фігаро живе в опері. Втім саме в опері-буффа «легше було сказати багато чого такого, що, будучи надруковано в памфлеті або в книзі, призвело б автора до в'язниці» [там само]. (Або, як каже Фігаро в «Севільському цирюльнику» Бомарше: «У наш час чого не варто було б говорити, то співається»).

Однак до опери проповідувана Бомарше нова шкала моральних цінностей не застосовується... Позиція автора опери взагалі зовсім інша... Моцарт зовсім не прагне будь-що проголошувати або стверджувати, його мета – уважне і зацікавлене, виконане співчуття або іронії пізнання і розуміння природного ходу життя».

Відштовхуючись від висловлювання Стендаля, спираючись у міркуваннях на канон італійської опери-буффа («Можна стверджувати, що Моцарт гранично спотворив п'єсу» [84]), дослідник підходить до проблеми з позицій образного і драматургічного розвитку, залучаючи категорію «характера».

Ми знаємо, що герої опери Моцарта аж ніяк не маски, не типові ампула, як в опері-буффа, вони вільні від дидактичності і мають індивідуальність, Моцарт при цьому бере під захист оперу-буффа, також знаходячи у ній характери. Однак у «Весіллі Фігаро» автор справедливо бачить не просто характери-типи, але й індивідуальні характери, наповнені життєвим змістом, що виходять за рамки жанрового канону. Саме в цій нетрадиційності трактування характеру (не соціальний тип, а жива людина). Таким чином, вбачається розділ між п'єсою Бомарше та оперою Моцарта. Таке протиставлення не видається правомірним. Згадаймо, що Бомарше писав у передмові до «Весілля Фігаро»: «Щойно сюжет у мене склався, я викликаю

дійових осіб і ставлю їх у певні положення... Що вони будуть говорити, це мені невідомо; що вони робитимуть, ось що займає мене. Потім, коли вони добре розійдуться, я починаю писати під їх швидке диктування...

Кожен у моїй п'єсі говорить своєю мовою, і нехай збереже їх бог природності від мови чужої» [15].

Навряд чи можна назвати традиційною позицію Бомарше, який у своїй п'єсі сміливо кинув виклик суспільству та шість років добивався її постановки. Тож у п'єсі Бомарше також діють індивідуальні особистості, наділені індивідуальною мовною характеристикою. Звичайно, Герої Моцарта відрізняються від героїв Бомарше, і це цілком природно. Усі знають, що геній задовольняється наслідуванням якогось зразка, хоча він і носив ім'я Бомарше, означає взагалі не розуміти саму суть геніальності.

Не можна стверджувати, що Фігаро (як вважається, багато в чому автобіографічний герой для Бомарше) був чужий Моцарту. Навпаки: його оптимізм і бадьорість, незнищений гумор, життєлюбність, незламна воля, почуття власної гідності, незалежна позиція по відношенню до аристократії (властивості, які характеризують Фігаро як типового героя просвітницької літератури) – все це могло тільки приваблювати Моцарта, бо вони властиві йому самому. Бойовий дух Фігаро, що становить пафос п'єси Бомарше, зберігся в опері Моцарта, більше того – отримав нове, ще більш дієве, таке, що не потребує словесного підтвердження суто музичне втілення: не випадково арію Фігаро «Хлопчик жвавий» співав весь Відень, вона стала символом опери та п'єси.

Мабуть, можна сказати, що якби були якісь сумніви щодо зв'язку Моцарта з європейським Просвітництвом, то лише Фігаро їх би дозволив.

Крім того, проблему характеру в операх Моцарта не можна розглядати лише в загальноєвропейському контексті (це в даному випадку виглядає дещо абстрактно) поза австрійською специфікою.

І в цьому плані, як і раніше, практично єдиним винятком у вітчизняному моцартознавстві залишається монографія Є.С. Чорної. Авторка глибоко та

детально аналізує національне коріння опери Моцарта. «Він витлумачив п'єсу Бомарше у дусі віденських комедій вдач, які здавна утвердилися на сцені обох театрів – літературного та народного» [93], – вважає дослідниця. Вона вбачає в опері втілення національного австрійського характеру, який був властивий і самому Моцарту. Моцарт надав своїм персонажам риси, що характеризують вітчизняного простолюдина: безпосередність, простодушне лукавство і здорова енергія поєднуються у яких із задушевністю. По суті, його герої – сучасні йому віденці, і якщо порівняти Фігаро та Сюзанну Моцарта з їхніми прототипами в італійській опері, відмінність відчується дуже яскраво» [там само]. Причому ця думка поширюється не лише на образний розвиток, а й на музичну мову, в якій автор також виявляє зв'язок із віденською побутовою музикою, доводячи це музичними прикладами.

Отже розбіжності у трактуванні теми у цих двох шедеврах пояснюються як специфікою різних видів мистецтва, як відзнакою творчої індивідуальності їх творців, так і опорою на національні традиції, французьку і австрійську, настільки несхожі одна на одну.

Природно, що у разі може йтися не про ту роль, яку він грає у розвитку інтриги (очевидно, таку ж, як у Бомарше), а про його місце в музичній структурі опери. У Керубіно – два сольні номери, в яких і зосереджена його музична характеристика: арія «Розповісти, пояснити не можу я» і канцона, яку він співає Графині – «Серце хвилює». Це не мало, враховуючи, що в головних героїв їх не більше (Графиня і Сюзанна – по дві, Граф – одна, Фігаро, щоправда, – три).

Отже, Фігаро – це один зі значних образів в операх Моцарта (і в оперній літературі взагалі) – образ, що зростає до значення символу. З ним пов'язана найважливіша для творчості Моцарта тема – тема кохання.

Та особлива роль, яку у «Весіллі Фігаро» грає Фігаро, полягає, отже, у тому, що в ньому знаходить чисте, «бездоганне» втілення «основна тема» опери, тема кохання (саме завдяки юній свіжості спонтанного стихійного потоку, безпредметно спрямованого в світ взагалі).

Це втілюється і в музичних – тонально-гармонійних, інтонаційних – зв'язках. Керубіно співає свою канцону Графині в донжуанівському сі-бемоль мажорі, і в її інтонаціях, поки що стриманих, забарвлених галантною чутливістю, крізь яку проривається вже справжня пристрасть, проступають інтонації «арії з шампанським», яку співає Дон Жуан. А дует Графа і Сюзанни звучить у солодкому ля мажорі, і Граф аж надто всерйоз висловлює своє почуття до служниці, а Сюзанна теж дуже захоплена кокетливою суперечкою з Графом, дражнячи його «впадок» і «невпопад» вставленими слівцями «Si !» І в пам'яті встає інший ля-мажорний дует – Дон Жуана та Церліни, «дует зваблення». У «Весіллі Фігаро» це ще гра, але гра з вогнем, яка в «Дон Жуані» перетвориться на принцип життя, а в «Так роблять всі» переверне все життя героїв, які несподівано за власною безтурботністю опинилися в пастці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

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

<https://www.operanews.ru/13092209.html> (дата звернення: 16.04.2022).

13. Драч И. Ф. Опера класического бельканто: парадокси осмысления //Ars inter Culturas. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. № 1. С. 107–120.

14. Єзерская Б. С. «Свадьба Фигаро» Моцарта-230 лет // Чайка. 2005. № 23. 58 с.

15. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 19 с.

16. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.

17. Золіна Л. Жизнь и происхождения Пьера Огюстена Карона де Бомарше. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/zonina-zhizn-i-pohozhdeniya-bomarshe.htm>. (дата звернення 24. 04. 2021).

18. Игнатченко Г. И. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры/фактура и форма-структура. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2001. Вип. 7. С. 46–60.

19. Іваницька Я. Бродвейські мюзикли та класичні опери: досвід перекладу лібрето для української сцени. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство / Матеріали міжнародного симпозиуму, присвяченого 50-річчю Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, ННKKKiM, 2019. С. 173–174.

20. Коваленко Є. І. Хореографічна лексика як засіб танцювальної інтерпретації літературного твору у спектаклі Національної опери Весілля Фігаро. *Мова і культура*, 2012, 15, т. 2. С. 58–65.

21. Коменда О. Історія музичної культури / 22 погляди на історію музики / навчально-методичні матеріали для підготовки до модульних контрольних робіт. з нормативної навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» Ч-1. Луцьк. Вежа-Друк. 2018. С. 45–46.

22. Котляревська О. *Роль текста в «психологическом» анализе музыкального произведения.* Київ. держ. вище муз. уч-ще імені Р. М. Глієра. Київ, Вип. 7. 2001. С. 105–113.

23. Кучер Л. І. Опера студія Харківського нац. ун-ту мист. ім. І. П. Котляревського: до 70-річчя від дня заснування. Харків, 2009. 68 с. 24. Лібретологія Л. да Понте. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F#cite_note-8 (дата звернення 09. 07. 2021).

25. Мадішева Т. П. Інтонаційно-фонетичний аспект вокального виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Київ, 2002. Вип. 9. С. 38–49.

26. Мадішева Т. П. К проблеме интерпретации вокальной музыки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 1999. Вип. 3. С. 32-36.

27. Мадішева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002.

28. Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» Київ, 1977. 65 с.

29. Моцарт В. А. «Весілля Фігаро». Музичний фестиваль 2000 року. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BiSOaDaayG8> (дата звернення : 22.03.2022). 30. Моцарт В. А. «Весілля Фігаро». Реж. Ж.-П. Поннель. Дир. Дж. Левайн. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xlzxugLzSWc> (дата звернення : 25.03.2022).

31. Моцарт В. А. Опера «Свадьба Фигаро». URL: <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/svadba-figaro> (дата звернення : 22.03.2022). 32. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти исторического музыковедения*: зб. наук.

стат. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198

33. Помпеева А. Искусство сольного пения как исполнительская составляющая «большой» и «камерной» (одноактной) оперы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 42. С. 338–339.

34. Про оперу Моцарта: Свадьба Фигаро. URL: <https://www.belcanto.ru/figaro.html> (дата звернення : 14.04.2022).

35. Самойленко А. Исторические и эстетические основы оперы // Науковий вісник Нац. музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр : проблеми оперознавства. Київ, 2010. Вип. 89. С. 399–414.

36. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.

37. Сухленко І. Ю. Сильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2018, Вип. 11. С. 61–71.

38. Сухленко І. Ю. Твір композитора виконавській практиці: тотожність/ ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2017. Вип. 10. С. 169–180.

39. Фесенко Е. В. Пространственность риторических структур как критерий анализа художественного текста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Київ, 1998, Вип. 1. С. 19–26.

40. Ханаев С. О сопряжении литературного и композиторского универсализма в лирическом высказывании. *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. Вип. 14. Ч. 1. Луганськ, 1969. С. 67–80.

41. Черкашина М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере (на примере оперного творчества В. С. Губаренка) *Українська музична культура ХХ століття. Пошуки. Здобутки. Перспективи* : зб. статей. Суми, 1996. 315 с.

42. Черкашина М. Р. Размышление о феномене оперы. *Музык.*

академия. Суми. 1995. № 1. 53 с.

43. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.

44. Шиленко Л. Проблема перекладу оперного лібрето в сучасному музичному театрі. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2017. Вип. 32. С. 433–439.

45. Щетинський О. С. Слово композитора. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. стат. Харків, 2018. Вип. 13. С. 5–13. 46. Юдкін-Ріпун І. Семантичний ритм лібрето музичної драми. Студії мистецтвознавчі. *Наукове видання «Мова і культура»*. Вип. 22, т. 2 (197). Київ, 2011. С. 7–19.

46. Gier A. Oper als Text - Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung kartoniert. Universitätsverlag Winter GmbH. 2018. 263 p.

47. Heredos R. Great Susan Masquerade: Comparing the Preliminary Results of 1786 and the Revival of McCarthy in 1789 «Le nozze di Figaro». 2014. 61. Hertz D. «Le nozze di Figaro Design». *Journal of the Royal Music Association*, vol. 1, no. 1 (1986-1987), P. 77–98. Printing.

48. Kies P. The Teaching of Opera Librettos / P. Kies // *The English Journal*. – Vol. 9 (1920). – № 2. – P. 71-79.

49. Levar S. Mozart's Critical Analysis of Le nozze di Figaro: University of Chicago Press: Chicago, 1952. Print.

50. Lichtenstein S. Music's Obedient Daughter: The Opera Libretto from Source to Score / S. Lichtenstein. – Amsterdam; New York, NY: Rodopi, 2014. – 507 p. 51. Marshall R. L. Bach and Mozart: Essays on the Enigma of Genius, University of Rochester Press. Bach and Mozart: Styles of Musical Genius. 2019. P.

52. The Marriage of Figaro Mozart – Staatsoper Hannover URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sTwwp9VlPyQ&t=362s> (дата звернення 30. 09. 2022)

53. Weisstein U. The Libretto as Literature // Books Abroad: An International Literary Quarterly (Winter, 1961), p.16—22.
54. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2> (дата звернення: 28.08.2020). 79. Wolf W. Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality. S. M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart. – Graz: University of Graz, 2002. P. 13-34
55. Wood A. The poetics of libretti: reading the opera works of Gwen Harwood and Larry Sitsky: MA research / A. Wood; University of Adelaide. – Adelaide, 2007. – 162