

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ «СЕКРЕТ СЮЗАННИ»
ЕРМАННО ВОЛЬФА-ФЕРРАРІ**

Магістерська робота
Цьоми Ганни Віталіївни

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства, доцент
Мізітова Аділя Абдуллівна

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

Цьома Г. В.

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ Е. ВОЛЬФА-ФЕРРАРІ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	 7
1.1 Життєвий та творчий шлях Е. Вольфа-Феррарі.....	7
1.2 З історії оперного інтернаціоналу.....	15
Висновки до Розділу 1.....	22
 РОЗДІЛ 2. КОМІЧНА ОПЕРА В ТВОРЧОСТІ Е. ВОЛЬФА-ФЕРРАРІ.....	 25
2.1 Сюжет опери «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі та його вплив на драматургію та композицію твору.....	25
2.2 Сучасні виконавські версії опери «Секрет Сюзанни» та особливості інтерпретації.....	41
Висновки до Розділу 2.....	51
 ВИСНОВКИ.....	 53
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	 60

ВСТУП

Оперна творчість італо-німецького композитора Ерманно Вольфа-Феррарі (1876–1948) здобула всесвітнього визнання у першій половині ХХ століття. З 15 написаних ним творів 13 були поставлені в різних оперних театрах Італії, Німеччини, Америки, Австрії. Незважаючи на це, після другої світової війни його ім'я було майже забуте. Водночас вже у 70-ті роки минулого століття відроджується виконавська зацікавленість до творчого доробку композитора, що з часом стимулює звернення до його особистості і науковців. Композитор приділив велику увагу розробці комічного жанру, що сприяло поверненню традиції опери *buffa* у сучасну музичну культуру. Е. Вольф-Феррарі надавав різні жанрові визначення своїм музично-театральним творам, це породжує питання вирішення закономірностей оперного жанру в позначених автором межах. В українському музичному просторі ім'я цього композитора майже невідомо, хоча на Заході воно зустрічається перш за все у виданнях, присвячених оперному мистецтву. Як приклад наведемо «Хроніку опери» створену Дітером Цьохлінгом (*Dieter Zöchling*). В ній музикознавець, зокрема інформує про прем'єри численних опер Е. Вольфа-Феррарі, що відбувалися на різних оперних сценах [62].

Серед популярних опер композитора називають «Секрет Сюзанни» («*Il segreto di Susanna*»), яка знайшла вже неодноразове втілення у виконавській оперній практиці. Відсутність про неї інформації у будь-яких українських джерелах висуває необхідність її вивчення для збагачення досвіду як українських оперних співаків, диригентів, так і музикознавців, режисерів, враховуючи сучасні інтегративні процеси, які відбуваються в українській музиці. Окреслені положення визначають **актуальність** запропонованої теми.

Мета магістерської роботи полягає у розкритті своєрідності втілення оперного жанру в одночастинній композиції «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-

Феррарі. Для розв'язання сформульованої мети необхідно вирішити низку наступних завдань:

- надати загальні відомості про життя і творчість Е. Вольфа-Феррарі;
- здійснити екскурс в історію оперного інтермецо, що пов'язане з жанровим найменуванням оперного твору композитора;
- розкрити композиційні та драматургічні особливості опери «Секрет Сюзанни» з характеристикою оперних форм та вокальних партій;
- виявити особливості сучасних виконавських версій цієї опери.

Об'єктом магістерської роботи обрана оперна творчість Е. Вольфа-Феррарі; **предметом** – жанрові особливості опери «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі

Матеріалом магістерської роботи є клавір опери «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі [57], текст лібрето Е. Голішіані [39] та відеозаписи «*Centro Servizi Culturali Santa Chiara Trento*» [49] і «*Little Opera Israel*» [41].

Методологія магістерської роботи ґрунтується на принципі історизму та комплексному підході з залученням наступних методів аналізу:

- *структурно-функціонального*, за допомогою якого розкривається взаємодія та підпорядкованість усіх елементів художнього явища;
- *жанрово-стильового*, який висвітлює своєрідність індивідуальної творчості;
- *порівняльного*, що спрямований на виявленні традиційних та новаторських рис музичного твору;
- *інтерпретаційного*, завдяки якому відбуваються музикознавчі трактовки композиторського задуму;
- *біографічного*, що окреслює головні події у житті та творчості митця в загальному історико-культурному процесі.

Теоретичну базу магістерської роботи складають праці: з *історії музики ХХ століття та історії опери* (І. Іванова, Г. Куколь, М. Черкашина [7]; С. Павлишин [16]; О. Сакало [18]; М. Черкашина [19]; Р. Gossett [35]; М. Hunter

[38]; D. Scurman [55]; J. Trisel [61]; D. Zöchling [62]), *вокального мистецтва та виконавства* (Б. Гнидь [2]; Н. Говорухіна [3]; Н. Гребенюк [4]; Л. Деркач [5]; О. Рощенко, Чен Ке [17]; О. Шуляр [22]), *історії інтермецо* (І. Іванова [6]; К. Tamás-Csikós [58]), *проблем жанру та стилю* (О. Коменда [9]; О. Лігус, В. Лігус [11–12]; І. Коханик [10]; С. Шип [21]), *питань інтерпретації* (О. Александрова, Л. Шаповалова [1]; В. Москаленко [13–14]; Ю. Ніколаєвська [15]; Л. Шаповалова [20]; Ю. Янко [23]), *присвячені творчості Е. Вольфа-Феррарі та опері «Секрет Сюзанни»* (U. Hessler [36]; J. Streicher [56]; M. Buja [26]; N. Christen [27]; R. Cipriano [28];) *а також матеріали з енциклопедій та вебсайтів.*

Наукова новизна отриманих результатів.

Вперше в українському музикознавстві:

- введено в науковий обіг зарубіжну літературу щодо життя та творчості Е. Вольфа-Феррарі;
- розглянуто композиційно-драматургічні особливості опери Е. Вольфа-Феррарі «Секрет Сюзанни» у комплексі всіх складових;
- надано порівняльний аналіз сучасних інтерпретаційних версій.

Подальшого розвитку набула:

теза німецьких музикознавців (N. Christen, J. Streicher) про продовження та оновлення Е. Вольфом-Феррарі традиції італійської опери *buffa*.

Практичне значення отриманих результатів. Історико-біографічні та аналітичні матеріали магістерської роботи можуть бути використані у наступних навчальних дисциплінах: «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Аналіз та інтерпретація музики», «Оперний клас». Отримані результати магістерського дослідження можуть бути корисними в класах на заняттях з фаху («Сольний спів», «Академічний спів», «Оперна підготовка»).

Апробація магістерської роботи. Теоретичні та аналітичні спостереження магістерської роботи обговорювалися на засіданнях кафедри

інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів з розподілом на підрозділи та короткими висновками, загальних Висновків та Списку використаних джерел, який містить 62 позицій, з яких 39 іноземними мовами (англійською, італійською, німецькою). Загальний обсяг роботи становить 66 сторінки, з них основного тексту 59 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ПОСТАТЬ Е. ВОЛЬФА-ФЕРРАРІ

В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1 Життя і творчість Ерманно Вольфа-Феррарі

Ерманно Вольф-Феррарі (1876–1948) займає особливе місце у музичній культурі першої половини ХХ століття. Він заявив про себе як один з найбільш самобутніх майстрів оперного жанру, який свідомо обрав шлях, відмінний від характерних для межі двох століть веристських або перших паростків експресіоністських пошуків. Назвемо для прикладу «Сільську честь» П. Масканьї (1890), «Паяців» Р. Леонкавалло (1892), видатні опери Дж. Пуччіні «Богему» (1896), «Тоску» (1900), «Мадам Баттерфляй» (1904), з одного боку, та «Електру» (1905), «Саломею» (1908) Р. Штрауса, «Очікування» А. Шенберга (1909), з другого боку. Характеризуючи становлення нового етапу розвитку музики у ХХ столітті, С. Павлишин пише: «Прагнення до нового було стимулюючою силою стилю, напрямку, які народжувалися, як і в творчості визначних композиторів. Але ні в одну епоху воно не виявлялося з такою прямоотою, безпосередністю <...>» [16, с. 9]. Розмірковуючи далі, вчена констатує типове для цього часу «стильове розшарування мистецтва» [там само, с. 21] Е. Вольф-Феррарі спрямував свій таланти на відродження традиції комічної опери, у тому числі опери *buffa*. На формування його творчої особистості вплинули його батьки, які об'єднали дві національні традиції: італійську та німецьку. Це утворило підґрунтя для композиторського стилю митця та визначило орієнтацію на досягнення двох музичних культур.

Виходячи з того, що інформація про Е. Вольфа-Феррарі обмежена в українському науковому просторі, але широко представлена на зарубіжних сайтах, наведемо основні факти життєвої та творчої біографії митця, спираючись на різні джерела. Зазначимо, що деякі італійські дослідження, зокрема Г. Паннаїна [52] або Дж. Малі [47], так само як і інші англомовні праці,

не знаходяться у вільному доступі, тому у магістерській роботі будуть використовуватися лише актуальні матеріали. Про дослідницький інтерес до творчої спадщини митця свідчить інформація, розміщена на офіційному сайті Мюнхенського Цифрового Центру. Зокрема, після невеличкою біографічної довідки повідомляється наступне: «Баварська державна бібліотека (*BSB*) десятиліттями систематично збирала твори Ерманно Вольфа-Феррарі, чие життя та творчість тісно пов'язані з містом Мюнхеном, поки досягла особливо великого успіху на лондонському аукціоні в грудні 2000 року: вона придбала величезну колекцію власних музичних рукописів композитора, загальною кількістю понад 3600 сторінок. Баварська державна бібліотека зараз володіє унікальною колекцією Вольфа-Феррарі, яка також включає багато невідомих скарбів» [54].

Отже, Герман Фрідріх Вольф народився у Венеції в родині німецького художника Августа Вольфа та венеціанки Емілії Феррарі. Спочатку він з захопленням вивчав таємниці живопису, але коли юнак потрапив до Німеччини, то музика посіла первісне місце в його житті і остаточно визначила коло його подальших творчих устремлінь. Хоча початкова музична освіта була закладена ще у Венеції, проте вирішальне значення для фахового становлення мало його навчання у Мюнхені. Як повідомляється на офіційному сайті «Ерманно Вольф-Феррарі: Ласкаво просимо» [33], під впливом музики Й. С. Баха 16-річний юнак у 1892 році з успіхом «склав вступний іспит до Королівської академії музики в Мюнхені. Він навчався у відомого викладача контрапункту Йозефа Райнбергера, а у віці 18 років диригував прем'єрою його “Серенади для струнного оркестру” на студентському концерті – вперше під своїм новим сценічним псевдонімом Ерманно Вольф-Феррарі» [там само]. Нове ім'я віддзеркалювало прагнення музиканта підкреслити свої різнонаціональні генетичні коріння, які виявляли суть його творчої натури, тому саме під цим ім'ям він увійшов в історію музичної культури. Спілкування з Й. Райнбергером, який був відомим майстром контрапункту та прихильником класичної спадщини (зокрема, Баха і Моцарта), надало молодому композитору глибоке

розуміння німецької музичної ґрунтовності. Як повідомляє Штефан Хьорнер, написаний Й. Райнбергером «Навчальний курс з контрапункту» (1867/68) «став основою навчання для цілого покоління студентів-композиторів у Королівській академії музики. Серед них були Енгельберт Гумпердінк, Вільгельм Фуртвенглер, Ерманно Вольф-Феррарі, Людвіг Тьює та Адольф Зандбергер (1864–1943), який згодом посів місце професора музикознавства у Мюнхенському університеті» [37]. Цей німецький освітній етап забезпечив Е. Вольфу-Феррарі володінням законами музичної форми, досконалістю оркестровки та бездоганною поліфонічною технікою. Саме ця «німецька» конструктивність у поєднанні з природною «італійською» мелодійністю сформувала той неповторний стильовий синтез, який став візитівкою майбутнього майстра. Технічна підготовка, отримана в Мюнхені, надала йому надійне підґрунтя для його подальшої оперної творчості, дозволивши уникнути зайвої ускладненості музичної мови та емоційної надмірності, що забезпечило його музиці високий рівень художньої єдності.

Повернення у 1895 році до Венеції стало для композитора-початківця часом вивчення досвіду композиторів барокової та класичної доби, появи камерних творів, в яких відбилися романтичні почуття молодої людина. У 1896 році в його житті відбулася визначна подія – зустріч у Мілані з великим Джузеппе Верді. Можливо, вона надала композитору терпіння не складати руки після перших невдалих спроб написати оперу: два перші зразки – «Ірене» («*Irene*», 1895/96) та «Камарго» («*La Camargo*», 1897) – не були завершеними. Спираючись на відомості, наведені на сайті «Ерманно Вольф-Феррарі: Ласкаво просимо», окреслимо найбільш значні події в житті та творчій діяльності композитора. Зауважимо, що матеріали сайту охоплюють всі ключові сторінки життєпису митця, про що свідчить наявність окремих розділів на кшталт книжкового видання.

Отже, у 1897 році Е. Вольф-Феррарі посів місце диригента німецького хору у Мілані, що сприяло появі декількох оркестрово-хорових творів та хорів *a cappella*. Тоді ж змінився його соціальний стан – він оженився та став

батьком. 21-річний музикант продовжував опановувати оперний жанр і, нарешті, була завершена «Попелюшка» («*Cenerentola*»). Проте її прем'єра у Венеції в театрі *La Fenice* (1900) виявилася провальною, не принесла очікуваного успіху і її прем'єра у Бремені два роки потому. Співставляючи між собою деякі факти творчої біографії митця, не можна не пишатися його відданістю обраному шляху. Вже наступного року, тобто 1903, відбулася в Мюнхені світова прем'єра його оркестрово-хорового твору «Нове життя» («*La Vita Nuova*», *op.* 9) за Данте Аліґ'єрі, низка сонетів якого вважається автобіографічною сповіддю поета та мислителя про кохання до Беатріче. Як відзначається у матеріалах сайту, «ім'я Вольфа-Феррарі стало миттєво впізнаваним» [33, *Leben*]. Констатується сформованість його індивідуального стилю в аспекті органічного поєднання італійської і німецької самобутності. Цей рік можна назвати роком досягнення композитором своєї мрії та мети. Йдеться про те, що у мюнхенському *Residenztheater* була представлена нова опера композитора «Допитливі жінки» («*Le donne curiose*») на німецькій мові, яка мала «сенсаційний успіх» (там само). Звернення до п'єси Карло Гольдоні, який був відомим драматургом та лібретистом у XVIII столітті, не тільки сприяло поверненню його спадщини в сучасну культуру, але й відродженню оновленої традиції *buffa*. Ця опера принесла автору міжнародну славу, оскільки стала ставитися на багатьох світових оперних сценах. Е. Вольфу-Феррарі було лише 26 років, коли його призначили довічним директором консерваторії «*Liceo Musicale Benedetto Marcello*» у Венеції. Водночас поєднувати довгий час плідну композиторську творчість з працею у консерваторії було доволі складно. Поготів, що наступна опера «Чотири самодури» («*Quattro Rusteghi*», за К. Гольдоні), поставлена у Мюнхені в Національному театрі у 1906 році, підтвердила його славу. Це пояснює, чому після успіху там само нової прем'єри одноактної опери «Секрет Сюзанни» («*Il segreto di Susanna*») 1909 року Е. Вольф-Феррарі розриває контракт з Венеційською консерваторією і повертається до Німеччини.

Наступні роки можна назвати часом нових пошуків та розширення кола творчого спілкування. Зокрема у 1911 році відбувається вистава нової опери «Коштовності Мадонни» («*I gioielli della Madonna*») у Берлінській *Kurfürstenoper*. Видатною подією цієї доби стала подорож до Америки. Там наступного року відбулася прем'єра «Допитливих жінок» у Метрополітен-опері в Нью-Йорку під керівництвом славнозвісного Артуро Тосканіні, який протягом семи років (1908–1915) був диригентом театру. Власне друге десятиліття насичено різними подіями у житті композитора, як позитивними, так і болісно-негативними. На тлі світової успішної прем'єри у Дрездені опери «Любов-цілителька» («*L'amore medico*», 1913) за п'єсою Ж.-Б. Мольєра митець переживає глибоку депресію, викликану війною, через відчуття людини, не маючої тверде коріння. Ця ситуація загострюється розлученням з першою дружиною, співачкою Кларою Кіліан. Важкі часи заповнюються поверненням до живопису та листуванням з Е. Куртом, відомим швейцарським музикознавцем, знавцем музики Р. Вагнера. З 1916 до 1921 року композитор із друзями живе спочатку у Цюріху, а потім у селі Цоллікон, розташованому на Цюріхському озері. Незважаючи на те, що друге одруження у 1921 році мало сприяти оживленню творчої енергії, настрої злежав від нестійкого тепер положення його опер на сценічних площадках. Попри це, в середині 20-х років відбувається низка вистав, які дозволяють говорити про відродження виконавського та слухачького інтересу до творчості Е. Вольфа-Феррарі. Наприклад, у Венеції та у Дрездені 1925 року відбулися вистави опери «Одружені коханці» («*Gli amanti sposi*»), написаної за п'єсою К. Гольдоні та датованою 1916 роком. Два роки потому побачила світ у Мюнхенському національному театрі написана у 1925 році «Небесна сукня» («*La veste di cielo*») за казкою Ш. Перро, а створена в рік постановки (1927) опера «Хитрий, або Легенда про пробудженого сплячого» («*Sly, ovvero La leggenda del dormiente risvegliato*») за У. Шекспіром була з захопленням прийнята публікою в Міланському театрі *La Scala* [33, Leben].

Все ж таки, у порівнянні з ранніми роками творча інтенсивність Е. Вольфа-Феррарі декілька згасає, якщо керуватися перервами між появою нових творів. Щоправда, початок 30-х років свідчить про сплеск авторської ініціативи. Зокрема, 1931 рік подарував оперному мистецтву «Хитру вдову» («*La vedova scaltra*»), на написання якої його знову надихнула драматургія К. Гольдоні. Її успішна світова прем'єра відбулася у Римі. Крім власних задумів композитор зробив для Мюнхенського національного театру нове аранжування «Ідоменей» В. А. Моцарта. Сам факт отримання такого замовлення свідчить про високу оцінку таланту Е. Вольфа-Феррарі серед музикантів-професіоналів. В цей же період композитор відновлює звернення до царини інструменталізму. Так появляються два невеликих інструментальних концерти (1932): «Ідилічне концертино» для гобоя, *op. 15* та «Сюїта-концертино» для фагота, *op. 16* – обидва у супроводі струнного оркестру з двома валторнами. До 1939 року творчі інтереси композитора були сконцентровані на вокальній та оркестровій музиці. Це не завадило поверненню до оперного жанру. У 1936 році відбулася світова прем'єра в *La Scala* «Маленької площі» («*Il Campiello*»), а в 1939 році, за словами Дітера Цьохлінга (*Dieter Zöchling*), у тому ж театрі публіка з бурхливим захопленням зустріла «Дурненьку дівчину» («*La dama boba*»), декілька місяців потому, у червні вона з успіхом була представлена у Майнці та Берліні на німецькій мові [62, с. 429]. Цього ж року композитора було призначено професором композиції у Зальцбурзькій консерваторії – *Mozarteum*. У роки війни він вів усамітнене життя, перебуваючи у Мюнхені та Венеції. Творчу увагу приділяє написанню камерної музики різних жанрів. Знайомство та листування з відомою американською скрипалькою італійського походження Гілою Бустабо (*Guila Bustabo*) надихнуло Е. Вольфа-Феррарі на створення у 1943 році єдиного в його спадщині Концерту для скрипки з оркестром *D-dur*, *op. 26*. Його прем'єра відбулася у Мюнхені роком пізніше, а потім у Парижі. Останні роки життя композитора пов'язані зі світом нечисленних оркестрових та концертних жанрів. Його останньою оперою стали «Боги у Фівах» («*Gli dei a Tebe*»), прем'єра якої відбулася у Ганновері (1943). Зауважимо, що на сайті

«*Ermanno Wolf-Ferrari: Willkommen*» назва цієї опери надана, як «Зозуля Фів» («*Der Kuckuck von Theben*») [33].

Життя талановитого, самовідданого творця опери Ерманно Вольфа-Феррарі обірвалося несподівано на початку 1948 року від серцевого нападу. Його було поховано у Венеції на цвинтарному острові «*San Michele*».

Щоб представити розмах та інтенсивність праці над відродженням комічної опери в першій половині ХХ століття, вкажемо, що із написаних ним 13 творів (без урахування двох незавершених) 8 пов'язані зі втіленням забавних, курйозних, просто смішних сюжетних ситуацій та мотивів. Отже, оперний доробок Е. Вольфа-Феррарі у цьому жанровому напрямку складають: «Допитливі жінки» (1903; за К. Гольдоні), «Чотири самодури» (1906; за К. Гольдоні), «Секрет Сюзанни» (1909; лібрето Е. Голішані), «Любов-цілителька» (1913; за Ж.-Б. Мольєром), «Любовні узи маркізи» (1914; лібрето Дж. Форцано), «Хитра вдова» (1931; за К. Гольдоні), «Маленька площа» (1936; за К. Гольдоні), «Дурненька дівчина» (1939; за Лопе де Вега). Якщо звернути увагу на джерела, до яких звертався композитор, то переважають п'єси К. Гольдоні, хоча і іспанський письменник, поет та драматург Лопе де Вега, і французький драматург та актор Ж.-Б. Мольєр були видатними комедіографами. Пріоритетне положення творів італійського драматурга можна пояснити орієнтованістю Е. Вольфа-Феррарі на традицію опери *buffa*, яка сприяла затвердженню побутових сюжетів, любовних непорозумінь, безневинних інтриг у взаємовідносинах, що максимально наближало оперний жанр до зрозумілих життєвих ситуацій. Незважаючи на те, що К. Гольдоні, у свою чергу, спирався на *commedia dell'arte* з її типізованими героями-масками, що й було успадковане оперою *buffa*, саме це відбиття вад людських характерів з легкою іронією та м'яким гумором не втратило своєї актуальності з часом. Навпаки, воно дозволяло в першій половині ХХ століття уникнути їдкої сатири та загострення соціальної розгубленості в атмосфері втрати ідеалів попередньої романтичної епохи.

Це пояснює обрану Е. Вольфом-Феррарі естетичну позицію в умовах руйнування духовних опор як у реальному житті, так і в мистецтві повернути інтерес до класичної довершеності – гармонії, мелодичної краси та структурної ясності. Тому він залишався вірним ладо-тональному мисленню. Цей вибір забезпечив його музиці надзвичайну привабливість та доступність для широкої аудиторії, що не завадило композитору збагачувати музичну мову сучасними засобами виразності та вишуканою гармонійною мовою. Е. Вольф-Феррарі продемонстрував, що жанр опери *buffa* не менш актуальний у першій половині ХХ століття, ніж різноманітні інноваційні пошуки в царині музичного театру. Така оцінка митцем можливостей усталеного жанру, який давно втратив свої позицій в музичній культурі, пов'язана з глибоким проникненням в його природу, розумінням прихованої в ньому динаміки сольо-ансамблевих сцен, психологічної забарвленості характерів, різноманітних співвідношень вокальних партій з оркестром, мобільності композиції, нарешті, всепоглинаючої стихії гри. Не менш важливим є естетичні погляди композитора та оцінка ним соціальної функції оперного мистецтва. Ульріке Хесслер (*Ulrike Hessler*) наводить наступне висловлювання митця: «Коли я бачу, як багато людей втрачають здатність радіти через життєві труднощі, я неодмінно сприймаю мистецтво як своєрідний бальзам, омолоджуючи ліки для тих, хто передчасно старіє, підбадьорення для сумних або для тих, хто сам не може створити радість» (цит. за: [36, с. 1149]). Коментуючи творчі принципи Е. Вольф-Феррарі, німецька музикознавиця відзначає його прагнення підтримати людей, примирити протиріччя, які виникають між внутрішнім світом людини та його виглядом, що впливає на взаємовідносини зі своїм оточенням. На думку У. Хесслер, «Вольф-Феррарі перетворює на музику позачасове в межах часу, фундаментально комічне в межах особливого індивідуального випадку, стаючи таким чином неокласичним новатором опери *buffa* в поствагнерівську та веристську епоху» [36, с. 1150].

Проте композитор надавав різні жанрові позначення своїм творам та обирав для них різні композиції. Наприклад, «Допитливі жінки» та «Чотири

самодури» названі музичною комедією на три дії, «Секрет Сюзанни» – це одноактне *Intermezzo*, «Любов-цілителька» – музична комедія у двох актах, «Любовні узи маркізи» – опера *giocosa* на три дії, «Хитра вдова», «Маленька площа» та «Дурненька дівчина» – ліричні комедії у трьох актах. Як бачимо, митець уникає найменування «опера *buffa*», можливо, щоб підкреслити певну свободу від застиглих прийомів, у той час, як термін «комедія», запозичений з драматургії, вказує лише на характер сюжету та персонажів і не обмежує автора у виборі композиційних-драматургічних прийомів та стилістичних засобів. На загальному тлі звернення Е. Вольфа-Феррарі до доробку видатних творців веселих сюжетів для театральної сцени дещо особняком стоїть опера «Секрет Сюзанни», написана за лібрето Енріко Голішані (*Enrico Golisciani*). Її позначення – *Intermezzo* – та малі форми відсилають до часів доби бароко, коли комічні незначні за обсягом сюжети розігрувалися між актами «серйозної» опери. Невеликий історичний екскурс допоможе виявити коріння цього оперного твору і своєрідність авторського тлумачення жанру.

1. 2 З історії оперного інтермецо: еволюція жанру від «вставного номеру» до самостійної комічної опери

Історія оперного інтермецо безпосередньо пов'язана з історією та еволюційним розвитком італійської опери *buffa*, яка сприяла її формуванню на початку XVIII століття. Для розуміння його специфіки нагадаємо етимологію цього слова. Воно походить від латинського *intermedius*, що означає «проміжний», і використовувалося для позначення чогось, що знаходилося або відбувалося між двома речами. З початку XVII століття набуло нових змістових відтінків, як «втручатися», «опосередковувати», тому ці значення уточнюють поняття «посередник», «посередництво» [42].

Розширене тлумачення цього терміну знаходимо в інших словниках. Зокрема, терміном «інтермецо» позначають: «1 короткий драматичний, музичний або інший вид розваги легкого характеру, що вводиться між актами

драми чи опери. 2 короткий музичний твір між основними частинами розгорнутого музичного твору. 3 короткий, самостійний музичний твір» [43]. У наведених визначеннях важливою є вказівка на легкий розважальний характер інтермецо, його виконання або в межах іншого твору, або як самостійного, що надало йому статус особливого жанрового різновиду. Для розуміння засад для використання інтермецо між актами (сценами) великого музично-театрального твору слід нагадати, що протягом XVII століття завдяки плідній діяльності неаполітанських композиторів поступово склалася так звана «серйозна опера» – опера *seria*. Вона ґрунтувалася на міфологічних або легендарно-історичних сюжетах, тому її головними героями були боги, імператори, лицарі, хоча вона не виключала любовної лінії. Опера *seria* закріпила за собою не тільки сюжетні мотиви та певний розвиток інтриги, але й особливого типу сольні висловлювання. Це були розгорнуті арії у тричастинній формі *da capo*, які передбачали велику кількість віртуозних каденцій, бо на сцені панували співаки, серед яких особливу позицію займали майстри вокального мистецтва кастрати. Сюжет розвивався завдяки речитативам *secco*. Композитори та лібретисти враховували також театральну-видовищну природу опери, тому протягом багатоактної композиції змінювались декорації, а це вимагало часу. Заповнити довгі антракти допомагали інтермецо, що пояснює їхнє написання тими ж самими авторами. Це визначило їхню функцію: суто утилітарну і водночас драматургічну, оскільки переключення з атмосфери насичених подій у сферу комічних ситуацій та непорозумінь вносило яскравий контраст, розважаючи публіку і дозволяючи їй перепочити від основного перебігу подій.

Розгорнута стаття, присвячена історії жанру інтермецо, належить Каталін Тамаш-Чікош (*Katalin Tamás-Csikós*) [58]. Дослідниця охоплює період XVIII століття, композиторська практика якого свідчила про активне використання оперного інтермецо між діями або навіть окремими сценами опери *seria* або розмовної п'єси. На розповсюдженість цього явища вказує обрана авторкою географія – від Італії до Богемії. Згідно з наданими відомостями інтермецо могли бути самостійними завершеними творами, характерною ознакою яких

були їхні масштаби, та містити одного чи кількох типових персонажів з опери чи *commedia dell'arte*. Їхньою основною функцією було утворення контрасту до основної дії і відтінити те, що відбувається на сцені; інколи вони були спрямовані на розрядження загальної драматичної атмосфери та розважання публіки. К. Тамаш-Чікош вказує на існування в італійській оперній практиці трьох різних типів, які мали власну структуру та виконувалися у певному місці. Дослідниця зупиняється на римському інтермецо як найбільш поширеному та значному. Його історія пов'язана з одним з шести римських театрів – театром делла Валле (*Teatro della Valle*), який був ледь не головним місцем світських розваг. На думку науковиці, воно мало особливу структуру: **по-перше**, кількість персонажів була 4 або 5 осіб, що відрізняло його від неаполітанських інтермецо з 2–3 персонажами та великою кількістю героїв (8–10) у венеціанській опері *buffa* К. Гольдоні; **по-друге**, його два акти були розподілені на сцени на кшталт опери *buffa*; **по-третє**, в увертюрах, які передували кожній дії, та розгорнутих фіналах відчувався вплив комічної опери, так само як у сюжетах та типах персонажів. К. Тамаш-Чікош конкретизує репертуар інтермецо театру делла Валле, який містив твори італійських митців. Наведемо наданий авторкою перелік імен, доповнюючи його додатковою інформацією:

- композитора, лібретиста та поета **Бенедетто Мікелі** (*Benedetto Micheli*; 1699–1784);
- оперного композитора, який довгий час мешкав у Франції, **Нікколо Піччіні** (*Niccolò Piccinni*; 1728–1800) [48];
- оперного композитора, який здобув визнання також в Англії та Франції, **Антоніо Саккіні** (*Antonio Sacchini*; 1730–1786) [53];
- **Карло де Франкі** (*Carlo de Franchi*; 1743– 1779?), одне з інтермецо якого вплинуло на розвиток опери *buffa*;
- **Джованні Паїзіелло** (*Giovanni Paisiello*; 1740–1816) – автора не тільки опер, але й декількох інтермецо, одне з яких викликало такий інтерес, що композитора запросили до Болоньї для написання двох опер. Як вказують дослідники, популярність композитора була настільки високою, а успіх

«Севільського цирульника», який був поставлений 1783 року у Відні, неперевершеним, що В. А. Моцарт відгукнувся своєю оперою «Весілля Фігаро», написаною трьома роками пізніше. Ба більше, вважається, що опера Дж. Паїзіелло стала певного роду перпоною на шляху славнозвісної блискучої опери Дж. Россіні [34];

- **Доменіко Чимарози** (*Domenico Cimarosa*; 1749–1801), який увійшов в історію музики як один з провідних італійських композиторів комічної опери. За відомостями британо-американської універсальної бібліотеки, за першим успіхом у 1772 році його наступна опера «Італійка у Лондоні» (*L'Italiana in Londra*, 1778) набула відомості і виконується й досі в Італії. Він писав твори і на серйозні, і на комічні сюжети, які з успіхом ставилися у різних італійських містах. Його композиторська слава вийшла далеко за межі його батьківщини. У Відні 1792 року публіка була присутня на прем'єрі «Таємного шлюбу» (*Il matrimonio segreto*), який визнаний одним з найвищих досягнень опери *buffa* [29].

За традицією, інтермедійні твори виконувалися під час карнавалу. Як пише К. Тамаш-Чікош, «по дві опери в сезон <...>. Після прем'єри інтермецо часто виконували і в інших містах поза Італією, оскільки мандрівні трупи і композитори брали із собою рукописи і лібрето, пропонуючи п'єси в інших театрах Європи» [58]. Особливої популярності римські інтермецо здобули у Відні. Цікавим є той факт, що крім оригінальних інтермецо виконувались і такі, що були написані композиторами на вже відомі лібрето, а поети, у свою чергу, створювали лібрето в дусі знайомих римських інтермецо. Дослідниця аргументує їхній успіх у Відні, який був європейською музично-театральною столицею, тим, що вони не висували високих вимог до виконання та сцени, бо не мали великої кількості персонажів і не передбачали масштабного розвитку сценічних подій. Римські інтермецо відрізнялися стислістю та ясністю сюжету, були спрямовані на розвагу публіки, могли бути поставлені в невеликих театрах тощо. Водночас, як зауважує музикознавиця, термін «інтермецо» не

зустрічається в лібрето та автографах партитур, зроблених у Відні. Розповсюдженим визначенням було грайлива оперета («*operetta giocosa*»). Авторка доходить наступного висновку: «Численні оперети *giocosa*, написані та виконані у Відні, безсумнівно, вплинули на композиторів, які працювали при невеликих аристократичних дворах неподалік столиці чи далеко від неї і мали складати драматичні твори для відносно невеликого оркестру і максимум 4 співаків» [58]. Ці узагальнення підкріплюються дослідницею переконливими прикладами з культурного життя аристократичних маєтків того часу.

Питання щодо оперного інтермецо виникало і в контексті розгляду історичних шляхів розвитку європейського музичного театру та формування різних оперних жанрів. Зокрема, І. Іванова, виявляючи різні витoki опери *buffa* – *commedia dell'arte* (комедія масок), мадригальну комедію (вокальні твори зі світською тематикою), – вважає, що «справжнім прообразом опери *buffa* виявилися інтермедії, що розігрувалися в антрактах серйозних опер, і часто створювалися тим же автором, що і головний розділ спектаклю» [6, с. 91]. Зауважимо, що в даному випадку «інтермецо» та «інтермедія» є поняттями-синонімами, бо, за спостереженнями дослідниці, інтермедії появилися на початку XVIII століття, коли спостерігався процес роз'єднання «серйозного і смішного на різні галузі творчості» [там само]. Серед аналогів інтермедій називаються музичні діалектні комедії, оскільки обидва жанри використовували типові для *commedia dell'arte* персонажі-маски. Проте, вказує І. Іванова, до створення інтермедій зверталися професійні композитори. До названих авторкою імен додамо інформацію, щоб відтворити панораму оперної творчості барокової доби в царині комічної опери та її передвісників. Отже, в цьому напрямку плідно працювали:

Леонардо Вінчі (*Leonardo Vinci*; 1690–1730). Звернемо увагу, що його називають одним з фундаторів неаполітанського оперного стилю; крім того, першим його відомим твором стала комічна опера «Хибний сліпець» («*Lo cecato fauzo*», 1719) на неаполітанському діалекті [46];

Леонардо Лео (*Leonardo Ortensio Salvatore de Leo*; 1694–1744). Відповідно до відомостей у енциклопедії *Britannica*, він сприяв формуванню композиції неаполітанської опери. Композитору належать не тільки опери *seria*, але й комічні, зокрема, «Викрита провина» («*La 'mpesa scoperta*», 1723) на неаполітанському діалекті та «Кохання вимагає страждань» («*Amor vuol sofferenze*», 1739), де він виявляє «тонке почуття гумору» [45];

Алессандро Скарлатті (*Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti*; 1660– 1725), який зробив вагомий внесок в розвиток оперного жанру: тричастинна арія, тематичний розвиток, насичена хроматизмами гармонія, що передвіщає творчість В. А. Моцарта і Ф. Шуберта. Композитор сміливо використовував струнні інструменти, залучав духові для посилення емоційного враження, велику увагу приділяв оркестровому супроводу вокальних голосів, сформував композицію італійської увертюри за принципом: *Allegro – Adagio – Allegro*, що стала попередницею класичної симфонії [24].

Наведені дослідниками факти свідчать про інтенсивну працю багатьох італійських композиторів у жанрі оперного інтермецо та різних варіантів музичної комедії. Це дозволило доволі швидко сформувати новий музично-театральний комічний різновид, яким стала опера *buffa*. Її поява сприяла входженню в музичну практику та слухацьку свідомість сюжетів, безпосередньо пов'язаних з життєвими ситуаціями та зрозумілою поведінкою героїв.

Важливим моментом в історичній долі оперного інтермецо стало виконання у 1733 році в антрактах опери *seria* Джованні Баттісти Перголезі «Гордий в'язень» (*Il Prigionier superbo*) його ж інтермецо «Служниця-пані» (*La serva padrona*). Воно здобуло таку надзвичайну популярність, що стало виконуватися як самостійний комічний твір. «Служниця-пані», яка не була пов'язана ані з філософськими, ані з моральними глибокими ідеями, викликала після виконання у Парижі хвилю гарячої дискусії про шляхи розвитку французької опери. Цей загально відомий факт увійшов в історію під показовою назвою – «війна буфонів». З іншого боку, успіх інтермецо Ж. Б. Перголезі є

усвідомленням необхідності перетворення усталеної оперної традиції, її оновлення. За думкою І. Іванової, опера *buffa* з'являється в той час, коли традиційна опера *seria* демонструвала ознаки повторення вже знайденого. «У такій ситуації, – пише авторка, – комічна опера стала і “супутником” серйозної, відділившись від мішаного жанру трагікомедії, і жанром альтернативним, своєрідною анти-*seria*» [6, с. 91]. Для даного магістерського дослідження важливою є надана характеристика «Служниці-пані» Ж. Б. Перголезі, бо її вплив відчутний в опері Е. Вольфа-Феррари. Отже, перелічимо притаманні риси, виокремлені науковицею.

Твір Ж. Б. Перголезі на текст Дж. А. Федеріко (*Gennaro Antonio Federico*) має двочастинну структуру, в якій перше інтермецо відкривається інтродукцією, де експонуються три дійові особи: старий холостяк лікар Уберто (бас-буфо), його служниця Серпіна (сопрано) та слуга лікаря Веспоне (мімічна роль). Друге інтермецо розвиває заявлені сюжетні мотиви. Автори у сюжеті використовують ситуації обману, переодягання, обіграють мотиви удавання та спокуси. У вокальних партіях застосовуються прийоми «говірки» (*parlando*), скоромовки, інтонації, близькі до мелодії неаполітанської пісні, скерцозна стилістика тощо. Серед вокальних форм вказуються речитатив, арія, діалог, ансамбль. Звернемо увагу на суттєве зауваження І. Іванової стосовно трактування композитором певних оперних форм: «Специфіка стилістики речитативу визначає і його функціональні особливості: в умовах комічного жанру речитатив *secco* втрачає роль лише необхідної зв'язки, що інформує про новий поворот колізій. З іншого боку, арія стає більш органічною частиною живого діалогу і позбавляється ізольованості від конкретної ситуації» [6, с. 92]. Таким чином, основа для майбутньої опери *buffa* була підготовлена. Але потрібен був ще час для остаточного формування її композиційних принципів. Не випадково Ж. Б. Перголезі не вживав нового терміну, так само, як і інші композитори будуть використовувати різні найменування, в яких поняття *intermezzo*, *giocosso*, *comico* будуть зустрічатися в різних комбінаціях. Це не

зменшує історичну роль Ж. Б. Перголезі, чиє ім'я пов'язують з народженням італійської комічної опери.

Більш детальна зупинка на інтермецо «Служниця-пані» Ж. Б. Перголезі викликана тим, що інтермецо «Секрет Сюзання» Е. Вольфа-Феррарі виявляє чимало точок дотику з нею. Цей факт підтверджує широку ерудицію композитора ХХ століття щодо історії оперного жанру і його творчу сміливість викликати своїм твором певні асоціації з визнаним зразком.

Висновки до Розділу 1

У Розділі 1 магістерської роботи простежено як життєвий і творчий шлях Ерманно Вольфа-Феррарі, так і загальноісторичний та жанровий контекст, у якому формувалася його композиторська індивідуальність. На основі доступних наукових джерел та цінної інформації, що міститься в енциклопедичних виданнях, визначено місце митця у європейській музичній культурі першої половини ХХ століття.

Факти біографії Е. Вольфа-Феррарі демонструють його приналежність до кола тих митців, котрі формувалися на перетині двох потужних культурних традицій – італійської та німецької. Походження композитора, його навчання у Мюнхені та Венеції, активна діяльність як в італійському, так і в німецькомовному середовищі сприяли формуванню особливого типу художнього мислення, в якому органічно поєднувалися властива італійській школі співуча мелодика, розмаїтість вокальних партій, традиції *commedia dell'arte*, венеціанські веселощі карнавалу та структурна ясність, поліфонічна майстерність, звернення до складного духовного світу людини, притаманні німецькій музиці. Саме цей культурний синтез зумовив його неповторний стиль, визначив шляхи творчого розвитку і забезпечив визнання його оперних композицій в різних країнах світу.

Огляд оперного доробку Вольфа-Феррарі підтвердив, що його найбільші досягнення зосереджені саме в галузі комічної опери. «Чотири самодури»,

«Допитливі жінки», «Хитра вдова», «Секрет Сюзанни» та інші доводять, що традиції К. Гольдоні й Ж. Б. Перголезі можуть отримати нове втілення у ХХ столітті серед новітніх художньо-естетичних напрямків і критики попередньої традиції. У цих творах простежується здатність композитора поєднувати легкість комічного жанру з глибиною психологічного аналізу, гостро відчувати потреби часу, що свідчить про індивідуально-творчий підхід до спадщини та досвіду культури.

Жанрове визначення опери «Секрет Сюзанни» викликало необхідність прояснити історія жанру оперного інтермецо, яке вважають передвісником італійського різновиду комічної опери – опери *buffa*. Інтермецо спочатку слугувало допоміжною вставкою між актами «серйозної» опери (або п'єси), тому здобуло розповсюдження у творчій практиці італійських митців ХVII – початку ХVIII століття. Показовим є той факт, що у таких випадках воно писалось тими ж авторами. Активність його появи, затребуваність під час венеціанських карнавалів сприяли виникненню різних його варіантів. Поступово цей жанр театрального-музичного мистецтва набув самостійного значення, що визначило подальший розвиток нового для мистецтва ХVIII століття жанру опери *buffa*. Першим інтермецо, яке виявило одночасно свою подвійну природу (і як додатку до опери *seria*, і як самостійного жанроутворення), стала «Служниця-пані» Ж. Б. Перголезі. Існуючий в науковій літературі загальний аналіз цього твору дозволяє простежити паралелі з оперою «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі.

Виходячи з цього, логічно виникає необхідність більш детально зупинитися на аналізі жанрових і драматургічних особливостей опери «Секрет Сюзанни», яка є найяскравішим прикладом відродження та оновлення оперного інтермецо як одного з різновидів опери *buffa* у композиторській практиці ХХ століття. Це прагнення підтверджується деякими цікавими фактами, наведеними Н. Крістеном. Зокрема, німецький дослідник в невеличкому підрозділу з історії цього твору пише про те, що Е. Вольф-Феррарі, обіймаючи посаду директора (1903–1907) у венеціанській консерваторії «*Benedetto*

Marcello», ініціював постановки силами здобувачів «Сільського філософа» (1754) Б. Галуппі (*Baldassarre Galuppi*) та «Служниці-пані» (1733) Ж. Б. Перголезі. «Його четверту оперу “Секрет Сусанни”, написану в 1909 році, – пише автор, – можна розуміти як творчий результат його співпраці з майстрами ранньої опери *buffa*» [27, с. 1154].

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ «СЕКРЕТ СЮЗАННИ» ЕРМАННО ВОЛЬФА-ФЕРРАРІ

Опера «*Il Segreto di Susanna*» (1909) свідчить про інтерес композитора до камерного варіанту жанру, що відповідало антиромантичним настроям початку ХХ століття. Дійсно, даний різновид передбачав обмежену кількість виконавців, невеликий за складом оркестр, компактну сценічну дію, що надавало можливість композиторам сконцентруватися на внутрішньому світі персонажів, їхніх взаєминах та емоційно-психологічних станах або розкрити якусь комедійно-побутову ситуацію, обіграючи новітні мотиви із життя сучасної людини. На відміну від масштабних оперних композицій, де велике значення мають масові сцени за участю хору, камерна опера прагне створити інтимну атмосферу і забезпечити глядачеві відчуття безпосередньої присутності у світі персонажів. Зберігаючи ці особливості «малого» оперного жанру, Е. Вольф-Феррарі спрямовує їх на відродження забутих форм італійської музично-театральної комедії, затверджуючи веселі побутові сюжети в загальній панорамі новітніх тенденцій. У цьому сенсі інтермецо «*Il Segreto di Susanna*» відіграло чималу роль у розвитку авторського стилю, поверненні в музичний театр традиції *commedia dell'arte* і навіть у здатності відгукуватися на актуальні запити часу, зокрема, відстоювання жінками своїх прав.

2.1 Сюжет опери «Секрет Сюзанни» і його вплив на драматургію та композицію твору

Для того, щоб зрозуміти своєрідність сюжету твору Е. Вольфа-Феррарі, дозволимо собі нагадати деякі факти з історії оперного лібрето. Як відомо, воно було основою для створення будь-якого музично-театрального опусу, передбачаючи протягом декількох століть (від бароко до ХХ віку) використання композитором певних оперних форм: арій, аріозо, ансамблів

різного типу, хору тощо. Водночас виникали і певні жанрово-стильові моделі, як то *opera seria*, *tragédie lyrique*, *opera buffa*, *opéra-comique*, *deutsche romantische Oper* і таке інше. Зрозуміло, що поступово змінювалися сюжети, митці зверталися до різних моральних, філософських, психологічних ідей. Взагалі шлях розвитку лібрето був безпосередньо пов'язаний зі змінами, які відбувалися в оперному жанрі. Незважаючи на це, майже до кінця XIX століття домінували розгорнуті багатоактні композиції різного типу, тому тенденція до камернізації жанру, яка сприймалася як оновлення жанрової традиції, кардинально вплинула на сутність лібрето. Воно втрачає риси типізації, стає більш індивідуалізованим, не регламентує використання тих чи інших оперних форм, що сприяє появі неповторних оперних композицій. Водночас індивідуалізація текстової основи не виключає спирання на традицію, що підтверджує оперний досвід Е. Вольфа-Феррарі. Яким же є сюжет опери «Секрет Сюзанни»?

Він дуже простий і зведений до типових для опери *buffa* мотивів, а саме – ревнощів та підозр, які виникають у стосунках молодого подружжя і розв'язання яких забезпечує динаміку сценічної дії. Але на відміну від усталеної буфонної традиції, мова тут йде не про таємні залицяння та зустрічі, а про захопленість молодої жінки новою модою: пристрасстю до тютюну. Низка непорозумінь, яка виникає між подружжям, завершується гармонічною згодою та насолодою новітньою звичкою – дружнім пихтінням цигарками.

Викладені стисло перипетії сюжетних подій не віддзеркалюють усіх поворотів стрімкої дії, яка відбувається у П'ємонті, у будинку молодого подружжя – чарівної графині Сюзанни та її ревнивого чоловіка, графа Джіля. Тому наведемо послідовність фабули, спираючись на текст у клавірі, з метою окреслення характерів героїв, комізму виникаючих ситуацій та загального емоційного настрою опери Е. Вольфа-Феррарі. У дії крім головних героїв бере участь їхній слуга Санте. Незважаючи на те, що його партія позбавлена будь-яких реплік, завдяки його реакції та мовчазній участі у сценічній ситуації

сюжет набуває реалістичності та вражає своєю подібністю до побутових непорозумінь, які нерідко виникають між молодим подружжям.

Отже, життя Сюзанни і Джіля, здавалося б, сповнене взаєморозумінням, але молодий граф, судячи з його реплік, примітив свою «половину» на вулиці, що його дуже здивувало, а повернувшись додому почув... підозрілий аромат у повітрі.

Джіль зупиняється, ніздрі його роздуваються, і він вимовляє:

«Запах, чорт забирай, тютюну!»¹

Але ж він сам не курить! І Сюзанна, наскільки йому відомо, також:

«Я? Ні, я не курю! Вона? Але ж вона не курить!»

Графа охоплює тривожна думка. А що, як у його власному домі завівся... коханець?

«Ой, яка страшна думка раптом майнула мені... Спокусник! Курець! Боже! Який жах!»

Тим часом його кохана дружина зі змовницькою усмішкою насолоджується хвилинами наодинці з ароматною сигаретою. Лише вірний слуга Санте знає про її маленьку слабкість і допомагає приховати цей секрет від надміру ревнивого Джіля. Але натяки слуги, його загадкові відповіді та підозріла метушня ще більше розпалюють графа.

Сумніви перетворюються на лють, підозри – на справжній буревій ревнощів! Вибухає сварка, грохотять меблі:

«На! На! На!»

Сюзанна в розпачі намагається виправдатися, але зрештою, «притиснута до стіни», зізнається:

«Це... сигарета!»

Мить тиші. Джіль ошелешено кліпає. Курить? Вона курить? Уся ця буря – через тютюн?!

¹ Тут і далі переклад з італійської автора магістерської роботи.

Та ось гроза минає, хмари ревностів розсіюються. Джіль спочатку шокований, але швидко оговтується й приймає цю несподівану правду. Більше того – він вирішує приєднатися до своєї дружини:

«Hi! Куритимемо разом!» [39].

І ось уже двоє закоханих, які щойно гриміли сваркою, сидять пліч-о-пліч, розчиняючись у клубках диму й сміху.

Фінал грає яскравими барвами комедії та життєвої мудрості:

«Усе – лише дим у цьому світі, який розвіюється з вітром, але любов, щира, глибока, димить, димить без перепочинку!»

Е. Вольф-Феррарі створює справжній театральний коктейль із ревностів, нісенітниць та несподіваних відкриттів, приправлений димом таємниці. Одночасно у зв'язку з тематикою виникають паралелі з відомою «Кавовою кантатою» Й. С. Баха, яка була відгуком на появу модного у той час напою. З іншого боку, камерно-інтимний характер сюжету, обмеженість часопростору (все відбувається в одній кімнаті протягом дня) дозволяє додати до авторського жанрового визначення ще одно – опера-дует. Тим не менш основна конфліктна лінія будується навколо «секрету» головної героїні, який стає приводом для смішних і ліричних сцен одночасно. Цей сюжетний прийом демонструє поєднання комічної та ліричної ліній, що є однією з типових ознак італійської опери *buffa*. Доцільно нагадати, що цей жанр був одним з ключових в італійському музичному театрі. Його поява на початку XVIII століття була пов'язана з кризою так званої «серйозної» опери. Легендарних та міфологічних героїв з їхніми подвигами змінили представники різних верств суспільства, і побутові сюжети розкривали різні взаємини між людьми та типові життєві ситуації. У відомих джерелах витоками опери *buffa* називають інтермецо, тобто невеличкі інтерлюдії з комічними ситуаціями. З часом, як вказувалося (1.2), такі комічні епізоди набули самостійності та розвилися до повноцінного жанру. Нагадаємо, що його типовими рисами у сюжеті стали любовна інтрига, непорозуміння, сутички характерів, обман-розіграш, на рівні музичної драматургії – залучення до виконання традиційних оперних форм, тембру бас-

буфа, колоратурного мецо-сопрано, у співі – прийомів *portato*, скоромовки, ансамблевої *stretta* тощо. Е. Вольф-Феррарі, відроджуючи *buffa* у сучасному контексті, відмовляється від усталених прийомів жанру, обмежуючись ситуацією непорозуміння, любовних ревнощів та остаточного примирення. Укладаючи сюжет в межі однієї дії, митець значно переосмислює усталені оперні форми. Основою композиції стає оперний дует, який інтерпретується в його сюжетно-динамічних можливостях. Не відмовляється автор і від аріозо, яке тут стає і способом втілення емоційного стану героїв, відповідно до традиції, і органічною частиною оперної сцени.

Незважаючи на звернення до сформованої жанрової традиції, Е. Вольф-Феррарі не розподіляє оперу на картини, хоча не уникає цього прийому, розташовуючи всередині дії оркестрові інтерлюдії. Перша з них з'являється після епізоду конфлікту між подружжям, коли граф Джіль, охоплений ревнощами, безуспішно намагається з'ясувати, кого підозрює у зраді. Власне завдяки ній виникає відчуття наявності двох «картин», тим більш, що надалі в центрі буде знаходитися Сюзанна. Друга – невеличка, звучить перед розв'язкою колізій, коли таємниця Сюзанни (куріння сигарет) розкривається. Отже, інтерлюдії не тільки розподіляють дію на певні фази розвитку сюжету, але й виконують драматургічну функцію, оскільки допомагають підкреслити контраст між драматичною напругою і її розв'язкою, сутність якої створює комічний ефект. Мається на увазі, що музика втілює емоційне обурення героїв, непорозуміння між ними і неочікуваний перехід від недовіри до примирення. Завдяки цьому композитор в межах одноактної композиції та дріб'язкового сюжету досягає динамічного розвитку на кшталт розвиненої симфонічної драматургії.

Якщо порівняти між собою об'єм висловлювань героїв, то ключовою фігурою в розгортанні сценічних подій опиняється власне Джіль. Це пояснює перевагу в його вокальній партії аріозно-декламаційного типу інтонування, оскільки герой перебуває у стані психологічної розгубленості та веде діалог з собою. На цьому тлі роль Сюзанни в умовній першій «картині» зведена до

окремих реплік, проте у другій половині опери їй належить розгорнуте соло, яке за характером можна віднести до арії з урахуванням малих масштабів твору та відсутністю в ньому номерної структури. Зупинимось на характеристиці героїв більш детально.

Спираючись на оперну традицію, Е. Вольф-Феррарі використовує її широкий досвід, не обмежуючись комічним жанром. Мається на увазі його увага до слова, яке тут відіграє значну роль у розгортанні взаємин героїв в уявному «конфлікті». Про це свідчить використання композитором прийомів речитативу, зокрема такого його різновиду як *secco*. Крім того, автор диференціює його можливості відповідно до певної сюжетної ситуації. Не меншого значення в малих масштабах опери набувають прийоми суто театральної дії, яка виявляється тут у вільному пересуванні героїв в умовному просторі будинку: наявність в декораціях декількох дверей дозволяє створювати близьку до реальності ситуацію відсутності безпосереднього контакту героїв колізій. За таких обставин традиційний обмін репліками у дуєтно-діалогічній сцені обертається короткими висловлюваннями «вголос», що посилює драматичну напругу. Власне з такого прийому композитор починає розгортання подій, надаючи сюжету особливого динамізму. Отже, Джіль, який «входить поспіхом» до салону, знаходиться у розпачі. Звертає увагу на себе повна зміна оркестрових засобів для підкреслення збудженого настрою Графа. Після веселої, задиркуватої увертюри у *D-dur* композитор виставляє помітку *Furioso*, динаміку *ff* з подальшим нарощуванням звучності, змінює «радісні дієзи» на «тривожні бемолі». Оновлюється суттєво і гармонічний план, який набуває тональної нестійкості. Тому короткі мотиви Джіля, витримані у стилі речитативу *secco*, відповідають його збудженому стану. Повторюваність одного звуку (майже говірком), нервовість вимовляння якого підкреслена використанням шістнадцятих тривалостей, зміна темпу віддзеркалюють імпульсивний та палкий темперамент молодого чоловіка. Така скупа речитація доповнюється висхідним стрибком на тритон – інтервалом, який традиційно символізує внутрішнє збудження та водночас невизначеність і тривогу. У

репліці «Я проясню ситуацію» («*Chiariro la cosa*») він з'являється як інтонація-вигук і буде визначати подальший розвиток музичних подій. Саме цей тритоновий хід ($e - b$) формує інтонацію недовіри, відтворюючи миттєву реакцію героя, котрий балансує між ревностями та страхом бути ошуканим. Далі, в процесі розвитку сцени, тритон перетворюється на інші інтервальні сполучення: малі терції та кварта. Таким типовим прийомом «згладжування» дисонансу композитор передає поступове заспокоєння емоційного стану свого героя. У цій трансформації проявляється психологічна логіка Е. Вольфа-Феррарі, який уникає зовнішніх драматичних спалахів, натомість передає мінливість внутрішніх почуттів через інтонаційну динаміку.

Такий висновок підкріплюється інтонаційними особливостями речитативу-відповіді Сюзанни. На противагу партії Джіля композитор, характеризуючи героїню, застосовує протилежний інтервальний принцип. Прокоментуємо, що за сценічною ситуацією вона появляється у салоні після того, як Джіль його покинув, тобто також експонується наодинці. Проте її репліки на музичному рівні сприймаються відповіддю чоловіку. Дійсно, мелодика її речитативу менш імпульсивна, ґрунтується переважно на чистих інтервалах – квартах і квінтах, іноді з домішками м'яких секундових зворотів. Це відбиває бажання уникнути конфлікту, відкритість та лагідність жінки. Низхідна квінта, що повторюється в її фразах, вносить заспокоєння, нейтралізує занепокоєність чоловіка, сприймається своєрідним «інтонаційним бальзамом» на душу коханого.

Використовуючи і в подальшому можливості сценічного простору та виводячи знову на авансцену Джіля, який так ще й не побачив своєї жінки, Е. Вольф-Феррарі передає його емоційний стан у розгорнутому аріозо. Воно витримано в усталеній жанровій традиції: починається розгорнутим речитативом *accompagnato*, в якому переважають короткі мотиви типу «запитання–відповідь», і завершується схвильованим лірико-драматичним наспівним висловлюванням. Звернемо увагу на деякі зміни в інтонаційному «словнику» речитативу. Композитор і тут зберігає виразову функцію тритону

(*c-fis*), але цей хід втрачає свою енергетику через появу перед ним фермати, яка підкріплена збільшеним тризвуком на *pianissimo*, та більш м'яких зворотів з низхідною чистою квінтою, малою терцією, мотивів оспівування. Проте такі деталі вносяться композитором для виявлення невпевненості Графа у своїх підозрах. Завдяки комплексу вокально-оркестрових засобів Е. Вольф-Феррарі майстерно передає двоїстість психологічного настрою свого героя. Частина його нервово-коротких речитативних мотивів–реплік підтримується короткими акордами оркестру, які нерідко появляються на слабких долях такту, частина витримана в стилі *secco*, а між двома речитативними розгорнутими фразами проводиться бурхливий низхідний пасаж на форте в оркестрі, що завершується тремоло. Як бачимо, в межах шістнадцятитактового речитативу втілюється широка гамма почуттів Джіля, що сприяє посиленню інтриги.

Аріозо – *Moderato con spirito* («Помірно з захопленням») – витримано в тональності *g-moll*, у тихій динаміці *piano* та *pianissimo*, позначено ремаркою *dolce*, тобто вказує на ліричний характер висловлювання. Своєрідний домінантовий предикт у затакті підкреслює наступний виразовий хід до терцієвого тону основної тональності і стає маркером інтимного зізнання. Вже на початку задається характер музики, в якій панує хвильовий тип мелодичних фраз, широкі ходи у протилежному напрямку і контрастні малооб'ємні низхідні мотиви. Сама провідна мелодія містить пунктирний ритм, тріолі і навіть тридцять другі тривалості, що дозволяє придати ліриці особливого душевного підйому. Оркестр нібито вторить солісту, дублюючи початкові мелодичні фрази. У подальшому ж розвитку оркестрова партія складає самостійний план: насичується схвильованими тріольними ритмоформулами, гармонічно ускладняється і поступово рухається у верхні регістри, досягаючи кульмінації і посилюючи критичну розгубленість Джіля. Він вимовляє: «Хто ж тоді наситив мій дім цим ароматом? / Я? Ні, я не курю! Вона? Але ж вона не курить! / І все ж, на жаль, запах є!». Для відтворення стану героя композитор багаторазово проводить одну і ту ж тріольну ритмоформулу або інший її варіант з наголосом на слабкій долі такту на слові «запах». Підтримана

оркестровою партією, вона посилює емоційне напруження, тим більше, що на тлі пунктирного ритму в оркестрі вокальні репліки відокремлені паузами. У такий спосіб Е. Вольф-Феррарі розгортає справжню «драму почуттів».

Великого значення набувають інші засоби виразності, як-от стрімке наростання та спад динаміки, рівномірність руху басової лінії в партії оркестру, яка нібито імітує безперервні кроки схвильованого Графа. Підкреслимо, що таке музичне рішення образу головного героя демонструє новий підхід автора до оперної традиції, передбачаючи посилення акторської майстерності в камерній опері ХХ століття. Підтвердженням цьому слугує різка зміна всього комплексу виразових засобів. Після «траурно-рокової» на *f* репліки оркестру наприкінці цього драматичного розділу аріозо Графа музика немов би завмирає на *pp*: оркестрова партія витримана в хоральній фактурі, її мелодичний голос повторює скорботний низхідний мотив у вокальній партії. Нарешті, душевна буря зі зміною багатьох припущень приводить Джіля до панічного висновку: *«Ой, яка страшна думка раптом майнула мені... немов попередження!»*. Але хвилина раптового заціпеніння обертається стрімкою хвилею нових хвилювань: *«І росте... росте... стає велетенською... викликає моторошну підозру! / Спокусник! Курець! / Боже! / Який жах!»* [57, с. 13]. Композитор майстерно втілює це внутрішнє полум'я, що охоплює героя, – вокальна партія починається з низхідного стрибка на малу септиму, в оркестровій партії звучать тривожні тремоло, розірвані паузами тріольні ритмомотиви, уся звучність забарвлена потаємним *pp*. Такий початок посилює подальший бурхливий сплеск емоцій, що підкріплюється підвищенням теситури коротких речитативних реплік вокальної партії, драматичними хроматичними пасажами в оркестровій партії, акцентами *sf*. Таким способом вибудовується друга кульмінація аріозо, наприкінці котрого багаторазово повторюється низхідний септимовий мотив у партії героя, на кшталт *idea fixe*, якому відповідає траурна ритмоформула в оркестрі, завершуючи весь цей розділ бурхливим низхідним пасажем. Як бачимо, аріозо трактовано композитором як драматична

моносцена, тому новий розділ постає у вигляді поступового розгортання нової хвилі психологічних подій.

Оперний стиль Е. Вольфа-Феррарі визначає велика роль оркестрової партії у створенні образу. З одного боку, її тлумачення свідчить про наслідування композитором досвіду Дж. Верді. Йдеться про прийом дублювання вокальної партії в мелодичних голосах оркестрової фактури. З другого боку, вона створює додатковий образно-емоційний план висловлювання, що насичує музичні події. Таким є початок аріозо Джіля, в якому перші дві фрази виглядають в спільній єдності вокально-оркестрового рішення. Подальша ж зміна в настрої героя, його сумніви, схвилюваність втілюється у вокальній партії завдяки декламаційним засобам з наявністю широких стрибків у різних напрямках, великою кількістю пауз, контрастних за характером мотивів, коротких тремтливих запитальних мотивів. Вони супроводжуються висхідними стрімкими мотивами секвенційного типу, досягаючи в межах двох тактів динаміки *f* і завершуючись низхідним бурхливим пасажом. У такий спосіб композитор розкриває стан головного героя, його реакцію на незрозумілу для нього ситуацію. Водночас експонується комплекс засобів виразності, співвідношення вокальної та оркестрової партій, які будуть визначати драматургічно-композиційне рішення всієї моносцени. Звернемо увагу на використання в оркестровій партії стрімких низхідних рухів тріолями, «рокових» траурних ритмічних фігур, різких градацій динаміки, акцентів *sf*, несподіваних пауз та фермат. Не менша роль саме оркестрової партії у структуруванні таких психологічно-різноманітних фраз. Повтореність у тій самій висотній позиції висхідного збудженого тріольного руху надає цьому сольному виходу риси тричастинної побудови.

Про перепади у стані Джіля свідчить короткий речитатив *secco* після драматичного оркестрового завершення *Moderato con spirito*. Немов би отямившись, Джіль прагне розпитати слугу Санте. Розгортається комічна сцена, бо на усі запитання Графа Санте лише жестикулює, вказуючи наприкінці на

кімнату своєї господині та крадькома імітуючи куріння – жест, який помічає пильний Джіль.

У подальшому Е. Вольф-Феррарі розгортає сюжетні події у двох планах. Вокальна партія головного героя у новому епізоді, відзначеному зміною темпу та тональності, витримана у речитативному стилі і відбиває сумніви ревнивого чоловіка. Водночас, оркестрова партія репрезентує натхненну музику, що не тільки кореспондує з образом Сюзанни, але і свідчить про її гру на чембало. Такий принцип дозволяє композитору переключити діалогічні епізоди з різкою зміною у настрої Джілія в невелике, але дуже виразне аріозо (*Moderato, Es-dur, a tempo, pp*), яке сприймається освідченням в коханні. Е. Вольф-Феррарі використовує можливості кантилени: вокальна партія починається з довго витриманої високої ноти і плавно сходить, обіграючи тональні опори. Чуттєвість цій музиці надають синкоповані фігури та хроматичні звороти в оркестровій партії, що підтримує мелодичний голос, заповнюючи довгі тривалості рухом по півтонах. Сказане підтверджують ліричні слова цього «острівка» любові: *«Так, так, я згоден з тобою, ти ж не така! / Ти, найкраща з найкращих, ти, прекрасна серед прекрасних! / Порівнюю тебе, любя, з лілеєю, і порівняння не хибне, ти мов прозоре дзеркало, чисте, як кришталю. / Тінь ворожого сумніву, хоч і короткочасна й легка, не має запламувати ані дзеркало, ані ніжну квітку»* [57, с. 22].

Здавалось би непорозуміння вичерпано. Але присутність коханої не вгамувала Графа. Одним з цікавих нових прийомів використання, на перший погляд, традиційного оперного дуету, який передбачає наявність речитативів, аріозо учасників, сумісний спів, стає розширення його драматургічних функцій. Це досягається завдяки поєднанню в ньому різних сюжетних мотивів, зокрема любовних визнань, ревнощів та прояснення відносин, гострої незгоди. Нагадаємо, що в традиційній опері *buffa* склалися різні типи дуєтів, які здобули відповідні до їхнього змісту типізовані назви: дует згоди та дует непорозуміння. В умовно першій «картині», де в центрі уваги знаходиться Джіль, музично-сценічна ситуація різко змінюється, віддзеркалюючи коливання

в емоційно-психологічному стані та взаєминах молодого подружжя. Згідно з цим обмін репліками доповнюється напруженим сумісним співом, підводячи до заключної фази драматичних колізій. Звинувачуючи один одного (Сюзанна вигукує, що Джіль «тиран»; її чоловік як приклад високої моралі згадує її матір), вони доходять майже до руйнування всього навколо. Так Е. Вольф-Феррарі вирішує традиційну для багатьох оперних ансамблів минулого заключну *stretta*. Змінюється темп (*Presto*), тональність (*c-moll*), динаміка відзначена хвилеподібним розвитком (*ff – p – crescendo – fp*), звучання струнних доповнюється мерехтливими трелями, хроматизований рух тріолями немов завмирає на витриманих тривалостях з подальшим різким вигуком (*sf*) акорду в крайніх регістрах. Інакше кажучи, усталений блискучий фінал ансамблів або арій композитор використовує з метою створення драматичної кульмінації у сцені сімейного розладу. На цій високій ноті завершується перша «картина» опери «Секрет Сюзанни». За традицією, оркестр на *fff*, *Prestissimo* підводить ризику під остаточно зруйнованими відносинами між коханими («Сюзанна біжить і, плачучи, зачиняється в кімнаті праворуч; Джіль падає в крісло, затуливши голову руками» – ремарка у клавірі) [57, с. 42].

У чому ж полягає комічний ефект? Саме в тому, що слухачі знають про «секрет» Сюзанни, тому сцена ревнощів, бурхлива сварка, звинувачення, втілені композитором «серйозними» засобами, сприймаються «бурею у склянці води». Це доводить творче перетворення композитором досвіду музичної культури минулих часів. Отже, виникаючу драматичну паузу, яка свідчить про повний крах сімейного життя, заповнює оркестр. Саме його музика стає носієм змін, що відбуваються в емоційній ситуації та сюжетних колізіях. Дев'ятитактова зв'язка-перехід (*Lo stesso movimento*) до оркестрової інтерлюдії (*Tranquillo con grazia*) сприймається в дусі важких роздумів головного героя, який прагне одночасно опанувати себе, заспокоїти свій гнів. Висхідні групетто в межах тритону із зупинкою на довго витриманому *fis*, підкресленому *sf*, доповнюються схвильованим мерехтінням хроматизованих груп шістнадцятих в обсязі великої секунди. Експонований інтонаційний комплекс завершується

ферматою і потім повторюється на малу секунду нижче. В останніх чотирьох тактах, в яких гучність зводиться до *pp*, додаються не менш виразні короткі тритонові мотиви-«схлипи», що кореспондують з одним з ключових інтонаційних ходів у початковому речитативі Джілія [57, с. 42 і с. 8]. Такими скупими, але вражаючими засобами Е. Вольф-Феррарі відбиває важкий душевний стан Графа.

Наступне оркестрове *Tranquillo con grazia* постає у світлому *Es-dur*, відроджуючи музику в дусі канцони, яку виконувала Сюзанна на клавесині за зачиненими дверима [57, с. 43 і с. 16]. Такий прийом виявляє композиційно-драматургічну майстерність автора. По-перше, повернення цієї музики слугує характеристикою головної героїні: ніжної, сповненої кохання і одночасно граційної та романтичної. По-друге, утворює арку до експозиції опери, ніби починаючи «розповідь» з початку, тепер вже з переключенням уваги на винуватицю усіх непорозумінь. По-третє, *Tranquillo* виконує функцію «звукової завіси», розподіляючи одноактну оперу на дві картини (умовно). Про продовження розвитку сюжету свідчать хроматичні мотиви з попереднього переходу-зв'язки (*Lo stesso movimento*). Завдяки цьому, з одного боку, виникає яскравий контраст до попередніх драматичних подій, з другого боку, утримується напруга непряно висловлених питань у взаєминах подружжя. Але музика канцони одержує «остаточну перемогу» наприкінці оркестрової інтерлюдії, витискуючи неспокійні хроматизми-сумніви і передбачаючи щасливий фінал опери. Проте «прихована підозра», яка не покидає Джілія, про що свідчить хроматизований мотив у басових голосах оркестрової партії, порушує атмосферу гармонії та злагоди.

Друга «картина» починається з речитативного діалогу *secco* подружжя. Джіль збирається піти з дому. Сюзанна приносить йому рукавички, капелюх та парасольку і запитує, чи хоче він цей вечір провести з друзями у клубі? [57, с. 45]. Арія Сюзанни (*Sempre tranquillo con sentimento e grazia*) нагадує за характером та колом інтонацій арію *lamento* [там само, с. 47]. На це вказують тональність *g-moll*, динаміка *pp*, низхідні мелодичні фрази з м'яким «жіночим»

закінченням. Водночас, оркестр, дублюючи голос, виконує мелодію і супровід *quasi* мандоліна штрихом *staccato*, що знімає пафос *lamento* «серйозної» опери та зближує арію з італійською ліричною піснею. Зовнішня їхня простота та схожість мелодичних зворотів, хвильовий принцип викладу, загальна структура першого періоду (два речення з відповідним *D–T* співвідношенням у кадансах) суттєво збагачена завдяки ладовим та гармонічним засобам. Зокрема, у мелодії появляється елемент фрігійського мінору (другий низький ступінь), гармонічна мова насичується низкою співставлень (*g-moll – A-dur/moll*), септакордів тощо, які надають музиці вишуканого звучання. Другий період двочастинної однотемної форми розширений завдяки розвитку окремих мелодичних фраз. Відповідно до цього ускладнюється гармонічна мова через хроматизацію голосів фактури. Таке рішення арії зумовлено сюжетно-сценічною ситуацією, оскільки Сюзанна докладає зусиль своїм щирим почуттям зупинити чоловіка від рокової помилки. Не випадково кожний період-висловлювання коментується Джілем: «*Ах, солодкий, солодкий голос!*» [57, с. 48; 50]. І наприкінці він додає: «*Вона має на мене магічний вплив*» [там само, с. 50].

Можна впевнено сказати, що Е. Вольф-Феррарі, спираючись на традицію, значно її переосмислює, керуючись драматургічним завданням. Простодушна пісенна мелодія відбиває складну гаму почуттів та завдяки ускладненню розвитку та інтонаційно-гармонічних засобів «модулює» з *lamento* у завуальовану любовну арію спокуси. Доцільно у зв'язку з чим навести влучне спостереження Н. Крістена: «“Секрет Сюзанни” можна вважати яскравим прикладом видатної здатності композитора поєднувати різні стилі, форми та техніки в унікальну ідіому» [27, с. 1153]. Нагадаємо, що під ідіомою розуміється усталений вираз чи фраза «яка має переносне, або метафоричне значення» [8].

Показово, що композитор мислить закінченими «номерами», позначаючи кінець розгорнутих вокальних форм з вичерпаною ситуацією двома ризиками, залучаючи в їхній контекст і всі виникаючі репліки партнера. У такий спосіб усталена форма, наприклад арія Сюзанни, набуває елементів подієвої сцени.

Е. Вольф-Феррарі насичує її музику таким любовно-ліричним почуттям, що, здається, відношення між подружжям повернутими і непорозуміння вирішеними. На це настроює і сценічна поведінка героїв, які готові поцілуватися. Але...! Сюзанна одержує лише братній поцілунок на своєму чолі, за що «зібравши мужність, говорить крізь зуби: *дякую, коханий*» [57, с. 50]. Перепад у настрої відтіняє повна зміна стилістики: скупий на вираз «теплоти» речитатив *secco* знов немов би віддаляє подружжя один від одного, незважаючи на усі старання молодой жінки, Джіль іде геть. Після деякої розгубленості та розчарованості Сюзанна вирішує втішитися ароматною сигаретою. Всі настрої втілені оркестровими засобами: переливчасті пасажі арфи, мелодія у високому регістрі з тріольним рухом, низхідні інтонації-зітхання. Насолоду від куріння, яку відчуває героїня, та дим, який заповнює кімнату, композитор передає за допомогою двох контрастних комплексів: лірико-пісенного наспіву в *E-dur* з вишуканими синкопованими ритмічними фігурами у динаміці *pp* та легкими, ледь чутними хроматизованими пасажами в обсязі чистої квінти, які немов би спочатку клубяться, а потім розпадаються на короткі висхідні мотиви у флейти і розчиняються у повітрі. Так, в межах п'яти тактів, четвертий з яких розширений з ремаркою: «*Quasi cadenza ad libitum (ma adagio)*», Е. Вольф-Феррарі створює яскраву живописну мініатюру [57, с. 53–54]. Однак у хвилину насолоди свободою, раптово лунає стукіт у двері. З'являється Джіль.

Про настрій Графа можна судити з його поведінки. Згідно з ремаркою у клавирі, «Джіль розлючений входить, озирається та нюхає навколо себе [57, с. 55]. Оркестр супроводжує його бурхливим сплеском драматичної музики (*Presto, ff*, хроматизми, пунктирний ритм), яка нагадує спалахи його гніву зі сцени сварки. Композитор вирішує невелике аріозо Графа в діалозі з оркестром, імітуючи «розмову» героя з собою. Тому великого значення набуває динаміка, котра у відповідності з миттєвою психологічною зміною від потаємної підозри до люті, контрастно переключається з *p* на *f*. Джіль вимовляє: «*Ці вагання та зволікання... Це шепотіння та балаканина... змушує мою кров кипіти... Він у пастці!*» [57, с. 55]. У вокальній партії тривожні хроматичні звороти, розірвані

паузами, співставляються з войовничими вигуками, починаючи з тритону (лейтінтервал Джіля), і завершуються декламаційними мелодичними фразами. Оркестр відповідає схожими зворотами і сприяє посиленню емоційної напруги. Наприкінці Джіль зло говорить: «*Я розшукаю тебе, негідник*» [так само].

Зрозуміло, що далі розіграється нова сцена сварки. Вона відзначена віртуозною ансамблевою технікою, оскільки діалогічні репліки доповнюються вкрапленнями елементів сумісного співу, довгі речитації на одному звуці переключаються в низку широких ходів, і все це відбувається в умовах перепадів динаміки та швидкого темпу. В момент остаточного розпалення гнівної поведінки Джіля все завмирає на роковому тремоло у глибоких басах з поступовим зняттям гучності. Уповільнюється і темп: *Presto* поступається *Sostenuto*, оркестр згасає. Сюзанна нарешті запитує: «Скажи, що ти шукаєш? / (Джіль зиркає на неї з дивною люттю, але стримується): *Що я шукаю? Парасольку*» [57, с. 62]. Так і нікого не знайшовши, Джіль зі словами про цнотливість своєї жінки і обіцянку швидко повернутися уходить. Комічність всього, що відбулося посилюється зітханням полегшення Сюзанни: «*Слава Богу, він вже на вулиці*» [там само, с. 64]. В оркестрі повертається чарівна музика насолоди від сигарети. Все ніби повторюється з початку. Образ мрій набуває особливого звучання, завдяки соло скрипки. Нова арія героїні – *Moderamente mosso, sempre dolcissimo, mezza voce legatissimo, E-dur* [там само, с. 66] – сприймається чудовим зразком композиторської кантилени. Широта мелодичних фраз, лірична грація синкопованих ритмоінтонацій, хвильовий принцип розгортання музичної думки під вишуканий та різнобарвний оркестровий супровід занурює слухача в прекрасний гармонійний світ, далекий від підозр, непорозумінь і сварок, світ, сповнений кохання. Завершує арію оркестрова *Quasi Cadenza* з темою «сигаретного диму» [57, с. 70].

Ідилію порушує Джіль, який не може вгамуватися і підглядає через вікно за своєю дружиною. Побачивши сигаретний дим, він вбігає до приміщення. «Тепер я тебе спіймав, – вигукує він, – де негідник? Який боягузливо ховається позаду тебе?» [там само, с. 71]. Молодій жінці подітися нікуди, і вона,

тремтячи, показує йому сигарету. Усе, на щастя, роз'яснюється. Джілія охоплює хвиля любовного почуття до своєї дружини. Його вокальна партія, якій вторить оркестр, починаючи після фермати на *ppp*, базується на низхідних «прохальних» зворотах. Наступний дует примирення подружжя починається з аріозно-декламаційних фраз Сюзанни, вирішених у скерцозній стилістиці (*Allegro*). Її кохання є настільки глибоким, що вона згодна відмовитися від цього маленького задоволення. Але ж Джіль також кохає Сюзанну всім серцем. Тому він вимовляє, що тепер вони куритимуть разом. Їхній дует примирення (*Andante mosso*) у радісному *D-dur* будується на темі оркестрової інтерлюдії до другої «картини» (*Tranquillo con grazia*). Таке розв'язання комічних колізій нагадує фінальний ансамбль моцартівського «Весілля Фігаро». Але Е. Вольф-Феррарі, не відмовляючись від традиції, знаходить власне рішення завершення свого оперного інтермецо. Останньою крапкою стає грайливе оркестрове *Presto*, на початку якого короткий діалог героїв не нотується. Такого роду «післямова», що містить інтонації Увертюри, виразові фермати, скерцозну стилістику, затверджує ігрову природу опери «Секрет Сюзанни».

Як бачимо, Е. Вольф-Феррарі, узагальнюючи весь накопичений досвід в царині італійської комічної опери у широкому спектрі її жанрових різновидів, доводить можливість за таких умов проявити справжнє новаторство та індивідуальність стилю, надаючи поштовх для її подальшого розвитку.

2.2 Виконавські версії опери «Секрет Сюзанни» та особливості інтерпретації

Одним із зразків сучасної інтерпретації опери «Секрет Сюзанни» (*Il Segreto di Susanna*) Е. Вольфа-Феррарі обрана постановка, здійснена «*Centro Santa Chiara*» (м. Тренто, Італія) у 2012 році [49]. Режисер Нікола Улів'єрі (*Nicola Ulivieri*) та диригент Денніс Ассаф (*Dennis Assaf*) пропонують глядачеві інноваційний підхід до візуального та сценографічного оформлення. Інтерпретація одразу привертає увагу тим, що під час увертюри, яка зазвичай є

лише оркестровим вступом, відбувається мімічна дія, якої немає в оригінальному задумі. Хоча опера задіє лише трьох головних героїв (Граф Джіль, Графиня Сюзанна та слуга Санте), ми бачимо ще двох служниць, якими керує Санте. Він уважно перевіряє їхню роботу, миттєво роблячи зауваження при виявленні найменшої помилки. У такий спосіб режисер вибудовує концепцію вистави, відроджуючи атмосферу графського маєтку. Виходячи з цього, виникають інші театральні аксесуари. Експоновані слуги одягнені у відповідні до епохи сукні, кімната наповнена вишуканими меблями, про що свідчать канапа у дусі епохи рококо з дорогою шовковою оббивкою, елегантний невеличкий столик, величезне вікно з видом на прекрасний краєвид з озером. Служниці, ніби маленькі діти, відволікаються на літак, що пролітає повз. Санте швидко повертає їх до тями, акцентуючи на необхідності завершити роботу до приходу господарів, хоча по їхній реакції очевидно, що працювати вони зовсім не хочуть. Останній штрих – зауваження Санте про залишений на меблях пил.

Запропоноване режисером рішення відповідає безхмарній веселій музиці Увертюри, налаштовуючи глядача на сприйняття комічної історії. Проте – це лише ілюзія, оскільки вікно є великим екраном позаду сцени. Завдяки ньому створюється контраст між красою та спокоєм зовнішнього світу та прихованими драмами, що розгортаються всередині будинку. Для візуалізації того, що відбувається на сцені, враховуючи незмінність декорацій, найбільш цікаві фрагменти вокального виконання будуть супроводжуватися нагадуванням сюжетних подій.

Отже, дія починається з напруженого моменту: господар, граф Джіль, входить додому та йде поспіхом до першої кімнати ліворуч у пошуках Сюзанни. Його вигляд викликає перешіптування у слуг. Сама ж господиня заходить із задніх дверей, тихо перемовляючись із Санте та віддаючи йому свій одяг: плащ і вишукану шляпку. Між подружжям виникає немов би діалог на відстані, бо на початку дії вони не бачать один одного. Водночас через короткі репліки стає зрозумілим настрій обох з них: Джіль перебуває у розпачі, в той

час як його дружина дещо схвильована. Як вказувалося в аналізі опери, тривога Графа передана через інтонацію висхідного тритону, душевна м'якість жінки, навпаки, підкреслена ходом на низхідну чисту квінту. Така деталь є дуже важливою для розуміння суті конфлікту. Варто відзначити барвистість вокальних тембрів, чітку артикуляцію та акторську гру співаків (Сюзанна – Анна Дельфіно (*Anna Delfino*, сопрано), Граф – Марчелло Розієлло (*Marcello Rsiello*, баритон). Аріозо Джіля, де кожна пауза у співі ідеально підв'язана до руху та жестикуляції виконавця, сприймається у повній гармонії з душевним станом героя, тому увага до дії не спадає. Вокальна майстерність М. Розієлло також на висоті, що ідеально відповідає образу Графа з його бурхливим темпераментом. Відповідно до музики аріозо (*Moderato con spirito*) змінюється характер вокального інтонування: сплеск почуттів підкреслений посиленням усіх кульмінаційних точок фраз, які нерідко починаються з вершини-джерела, схвильованість – прискоренням коротких мотивів та речитацій, що викликає асоціації з блискучими аріями моцартівської та россінієвської буфа, особливо відчутні в репризі номеру. Підкреслимо складність вокальної партії, яка потребує не тільки миттєвої зміни інтонування, але й чуйної ансамблевої взаємодії з оркестром. Внутрішній стан героя співак виявляє своєю поведінкою, про що свідчать зміни рухів по сценічній площадці та дещо нетерпляче сидіння на канапі. Коли господар запитує Санте, чи не палить він, слуга рівно в музику хитає головою, заперечуючи цю інформацію. Хоч Джіль і «палає» від гніву, він все ж кохає дружину, і емоційна забарвленість його голосу змінюється в наступному *Moderato* – саме в цей момент звучить музика на кшталт канцонети, яку грає Сюзанна на чембало у сусідній кімнаті. Джіль сумнівається у вірності, але почуття любові беруть гору, і він трохи заспокоюється, вірячи, що Санте просто збрехав, щоб уникнути покарання. Впевнений у своїй теорії, Граф навіть посміхається. Партія Джіля у другому аріозо (*Moderato*) висуває перед виконавцем нові труднощі, пов'язані з умовами діалогу з виразовою музикою інструментальної канцонети. Е. Вольф-Феррарі вибудовує, як було сказано раніше в аналізі, вокальну партію на прийомі речитації, яка інколи у

відповідності до виникаючих спонтанно роздумів, змінює свою висотну позицію. М. Розієлло майстерно втілює цю вільну пластику «мелодизованого говору», не втрачаючи виразності на тлі панування ліричної теми канцонети. Тому природно сприймається доповнення цієї скупкої лінії вокального інтонування *quasi* кантиленними короткими мотивами, які віддзеркалюють розквіт любовного почуття Джілія. Співак-актор передає це своєю поведінкою, вальяжно розташувавшись на затишній софі.

В цей час заходить Сюзанна, наче нічого не сталося. Коханий звертається до неї: *«Підійди до мене, моя маленька Сюзанно»*, – майстерно починаючи з компліментів, а потім намагається дізнатися, чи її він бачив на вулиці. Сюзанна відповідає дзвінким сміхом і удаваною образою, що змушує Джілія зупинитися і не розгортати далі конфлікт. Останньою фазою розгорнутої сольо-дуєтної сцени, де центральне місце займають аріозо Джілія, є його арія, невелика за масштабами, але надзвичайно виразна та пронизана глибоким любовним почуттям. Виконавець демонструє здатність вибудовувати кантиленні фрази широкого дихання, тонку градацію динаміки в межах *pp*, відбиваючи хвильовий розвиток мелодики, володіння темпоритмом музичного розвитку.

Зауважимо, що в коротких діалогічних репліках, які виникають у партії Сюзанни протягом першої «картини», виконавиця А. Дельфіно ювелірно втілює найменші коливання у настрої згідно зі змістом розмови та зміною в поведінці чоловіка. Сценічно спілкування подружжя вирішено у традиційному ключі: від вільного їхнього перебування у різних точках кімнати до ніжних обіймів на канапі. Графиня просить Санте принести їй шоколад. На рівні музичної драматургії продовжує розвиватися лірична лінія, кульмінацією якої стає дует згоди. В цей момент закриваються фіранки на вікнах на задньому плані, що здається вдалим режисерським рішенням, бо такий прийом символізує, як непомітно пролетів день за цією ситуацією. Отже, вже на початку вистави сюжетні події розподіляються у часовому просторі, завдяки чому сюжет набуває реалістичних рис. Проте, незважаючи на велику кількість ремарок у

авторському тексті твору, такого роду примітки відсутні, що свідчить про творчу ініціативу постановників опери.

Як було виявлено при аналізі опери (2.1), вона будується за принципом чергування речитативних діалогів та вокальних висловлювань героїв (аріозо, арія). Тому важливими у драматургії твору та інтерпретаційній версії є дуетні сцени. Таким постає, як вказувалося вище, дует Графа та Сюзанни, який режисер доповнює засобами відеопроєкції: на екрані демонструється щасливе життя подружжя. Це дозволяє глибше проникнутися їхнім коханням і бажанням зберегти це світле почуття. Режисер утворює два плани дії. Перший з них переносить у минуле, де щасливі молоді постають під час спільних прогулянок, милуючись природою та зливаючись у солодких поцілунках. Другий план розгортається безпосередньо на сцені у вигляді лицарського визнання у коханні, оскільки Джіль стоїть на одному коліні, нібито відкриває перед Сюзанною своє серце, благаючи її руки та згоди. Коли, здавалося б, усе налагоджується, і закохані насолоджуються миттю, Джіль обіймає Сюзанну і відчуває запах тютюну, що просто виводить його із себе. Влучною і доречною знахідкою режисера є поява в цю мить на екрані зображення оленя. Це, на мій погляд, свідчить про створення режисером додаткового змістовного плану, який без зайвих слів виявляє виникаючі у Джіля асоціації з твариною, роги якої символізують зраду. Посилюючи цей ефект, режисер так вибудовує цю мізансцену, що екранні роги опиняються над головою Джіля при затемненні світла на сцені. Закономірним сприймається вибух його гніву. Ревнощі та підозри щодо візиту незнайомця до дружини, які він так старанно намагався придушити, виливаються у шалену сцену, відображаючи його бурхливий темперамент. Вокальна партія стає особливо емоційно насиченою та стрімкою, підкреслюючи повну втрату самоконтролю. Джіль буквально «біситься» від ревнощів. Сюзанна, як справжня жінка, здібна до згладжування гострих кутів, акторського володіння своїми емоціями, зберігає зовнішній спокій, лише посилюючи свою вдавано-ображену гідність. Її витончена гра на почуттях Графа, яка поєднує образу з жіночою слабкістю, спонукає його знову

засумніватися у своїх підозрах. Вона натякає на його несправедливість, змушуючи чоловіка відчувати провину. Сюзанна поспішає залишити кімнату, але Джіль, який не отримав відповіді, не може заспокоїтися, він одержимий ідеєю викриття. Його підозра тепер посилюється: «Запах залишається». Вся сцена супроводжується блискавками за зачиненими шторами. Ця деталь режисерської версії є свідченням опори на традицію романтичної опери, що сприймається органічною складовою синтезу різних можливостей втілення музично-театрального твору у культурі сьогодення. Оркестр під орудою Д. Ассафа майстерно підсилює внутрішній стан героя, відтворюючи атмосферу тривоги та майже комічної параної. Граф залишається наодинці і починає свій роздум за переглядом відео зі щасливим життям. Приходить Сюзанна, приносячи парасольку, капелюх та рукавички, намагається усіма способами заспокоїти Джілія, щоб він не уходив з дому.

Звучить перша арія Графіні, яка належить до того типу музики, де головна складність полягає не у високих нотах чи швидких пасажах, а у вмінні співати в чистому, стриманому класичному стилі. А. Дельфіно філігранно володіє диханням: довгі плавні фрази, написані в моцартівській традиції, потребують рівного й стабільного потоку повітря, щоб не доводилось переривати слово чи порушувати лінію. Тембр її голосу залишається м'яким і рівним по всьому діапазону. Навіть верхні ноти звучать легко й природно, ніби продовження тієї самої мелодії, а не як окремі напружені моменти. Співачка уникає надмірної драматичності, оскільки стиль її партії потребує прозорості й благородної спокійності, без «важких» акцентів та емоційних перебільшень.

Не переказуючи далі сюжетно-сценічні події, відмітимо зміни у настрої героїні з уходом чоловіка, що розкривається у сцені куріння із Санте «на брудершафт» та кружлянні у танці. Музика яскраво відображає її відчуття свободи та маленького тріумфу. Сюзанна насолоджується своєю сигаретою, єдиною «таємницею», яку вона приховує від чоловіка. Така режисерська інтерпретація цього сюжетного мотиву влучно виявляє гумористичний елемент

опери, перетворюючи потенційну трагедію ревнощів на комічну сімейну драму, де головний «суперник» – це лише цигарка.

Друга арія героїні відзначена пластичною кантиленою. Голос співачки не втрачає виразності на високих нотах, зберігає теплоту та м'якість звучання у середньому регістрі, передає усі нюанси душевного стану. Оркестр виступає рівноправним «партнером» героїні: прозорі мотиви дерев'яних духових підкреслюють легкість і витонченість її натури, а ліричне звучання струнних створюють атмосферу гармонії та спокою. Завдяки цьому арія сприймається характеристикою героїні та символом тієї внутрішньої свободи, яку Сюзанна прагне зберегти, незважаючи на ревнощі чоловіка. У драматургії опери ця арія виконує важливу функцію: вона не тільки створює психологічний портрет Сюзанни, але й стає музичним ключем до розуміння її «секрету», що проявляється через поєднання легкості, щирості та природної жіночої привабливості.

Джіль, ховаючись, у цей час перебуває у полоні своєї *idea fixe*, але його увага, а разом із нею і увага глядача, знову прикута до запаху, що повертається – тепер він відчуває його значно сильніше. Музика продовжує нарощувати напругу, адже для Графа – це момент істини. Він абсолютно впевнений, що «коханець» повинен бути десь поруч, і що його викриття неминуче. Спостерігаючи з укриття (за вікном), Джіль помічає тонку цівку диму, що піднімається в повітрі, а можливо, навіть бачить червоний вогник цигарки. У цей момент його гнів переходить у рішучість, і він готується до героїчної (комічної) сутички за свою честь. Настає кульмінаційний момент у розвитку подій, коли Граф, сповнений праведного гніву, вистрибує зі свого укриття, готуючись кинутися на суперника. Його афектована поза та крик, що повинен був стати бойовим кличем, різко обриваються. Замість очікуваного «коханця» він бачить лише графиню Сюзанну, яка спокійно і з насолодою тримає в руці цигарку. Шоковий ефект, який викликає ця сцена, є, напевно, однією з найсильніших сторін опери. Вираз обличчя Джіля, що переходить від люті до повного збентеження, а потім до невіри і шаленого полегшення, стає справжнім

тріумфом акторської майстерності. Розв'язка конфлікту та розкриття «секрету» молодої жінки завершується ліричним дуєтом згоди, а останні оркестрові репліки встановлюють радісну, безтурботну атмосферу подружнього життя. Режисер Н. Улів'єрі та диригент Д. Ассаф реалізували власну концепцію опери «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі, не порушуючи авторського задуму та викликаючи у глядача відчуття теплої іронії та щирого щастя.

З інших позицій підійшли до розкриття змісту опери в ізраїльському театрі *Little Opera* (2014) [41]. Режисером постановки став Нета Аміт Моро (*Neta Amit Moreau*), диригентом – Авів Рон (*Aviv Ron*) з камерним оркестром Рамат-Ган (*Ramat-Gan*), головні ролі виконали: Графиня Сюзанна – Яель Левіта (*Yael Levita*, сопрано) та Граф Джіль – Яір Полішук (*Yair Polishook*, баритон). У своїй концепції режисер орієнтується на сучасні реалії, тому дія відбувається на невеликій сцені відповідно до камерного характеру опери, в декораціях використовуються ширми, завдяки яким позначається наявність інших кімнат, меблі не викликають особливої уваги. Ключовим моментом постановки стає «секрет» героїні, про який глядач дізнається одразу. Як і в італійській виставі, тут також дія починається при звучанні Увертюри. Але спочатку вона виконується при закритій завісі, і тільки в процесі музики на сцені показані герої: за ширмою спить подружжя (стоячи!), ранок, слуга Санте лагідно будить Графиню та манить її срібним портсигаром, наче «змій-спокусник» яблуком, від чого господиня просинається, швидко одягається, тихенько покидає спальню і виходить з дому. Описаний фрагмент являє собою промовисту сцену, яка передусь початку дії. Якщо в італійській постановці зав'язка конфлікту розтягувалася, то тут режисер прагне відразу позначити сутність непорозумінь. Сучасний антураж впливає на темпоритм вистави і засоби виразу емоцій героями. Водночас деяка умовність сценографії відсилає до традиції *commedia dell'arte* з її типізованими героями-масками. У такому сенсі Джіль в цій режисерській інтерпретації нагадує Пульчінеллу, який зазвичай зображував чоловіків-ревнивців. Експоновані обставини зумовлюють поведінку виконавців, «градус» емоційної напруги в моменти сутичок та з'ясування

відносин. Ще раз підкреслимо бездоганне виконання вокальних партій та блискучу акторську гру співаків. Тому зупинимося на ключових точках, які надають уявлення про відмінні риси цієї інтерпретації.

Всю увагу режисер зосереджує на головних героях, що додає виставі надзвичайної інтенсивності. Поспішна поява Сюзанни у кімнаті свідчить про її неспокій. Вона не просто скидає верхній одяг; її рухи видають справжню тривогу. «Секрет» – тут фізичний об'єкт, який необхідно сховати негайно. Ця стрімкість вже на старті задає тон, перетворюючи таємницю на невідкладну загрозу викриття, а не на інтригу. Секундою пізніше майже «влітає» Граф Джіль. Його зовнішній образ несе печатку нестримного ревнивця. Він входить не з поспіхом, шукаючи дружину, а вже з обличчям, спотвореним підозрою. Його перша, найсильніша і найвиразніша дія – енергійне обнюхування повітря. Це красномовно свідчить про режисерське рішення: ревності Джіля є не наслідком, а рушійною силою сцени. Завдяки такому швидкому початку розвиток подій відбувається практично миттєво, головним чином через невербальні засоби. Джіль одразу переходить до допиту Санте, і їхня «розмова» підкреслює театральність ситуації. Коли Граф жестами запитує, чи не палив він, Санте мовчки заперечує, відіграючи роль не просто слуги, але й зберігача таємниці. Його спокій на тлі шаленства Джіля сприяє виникненню комічного ефекту. Замість того, щоб заспокоїтися, вірячи своїй теорії, Джіль негайно переходить до фізичного пошуку. Його рухи є рвучкими, неорганічними, цілком віддзеркалюючи внутрішній стан. Виникає відчуття, що він не просто ревнує, а фізично переслідується запахом. Такими засобами режисер Нета Аміт Моро підкреслює не стільки кохання Графа, скільки його неприборкані ревності, які через гіперболізацію приймають вигляд комічного шаленства. Сам фрагмент завершується на драматичному підйомі: Джіль, продовжуючи обшук, нарешті знаходить запальничку на підлозі, що підтверджує його підозри. Цей момент є своєрідним «фіналом» на шляху подальшого розгортання сюжетних колізій, залишаючи глядача з відчуттям, що Граф отримав «перемогу», хоча і помилкову. Перед тим, як заспівати, герой робить вдих через інгалятор. Цікаво,

чи є такою задумка режисера, чи Джіль страждає на астму? Питання, яке залишається на роздум публіки. Загальний вокальний стиль, судячи з візуальної подачі, є більш експресивним та інтенсивним з самого початку, віддзеркалюючи швидкість зміни ситуативних деталей. Сценографія майже мінімалістична і обмежується скромними меблями та світлом, без використання інноваційних проєкційних екранів. Костюми героїв стилізовані в дусі сучасної моди: шкіряне пальто, водолазка, жилетка, смугасті штани, червоний ремінь у Джіля та велика парасолька у руках; довга шовкова чорна сукня з модним золотим візерунком та розрізами з боків, велике жовте намисто та чорні босоніжки на танкетці у Сюзанні. Запропонована ізраїльським театром інтерпретація відрізняється драматичною стислістю сюжетних та психологічних подій. Вона приносить миттєве комічне задоволення через попереднє розкриття «таємної пристрасті» Сюзанні, неприкрите виявлення підозри Графом, спроб заспокоїти чоловіка і її зітхання з полегшенням після його відходу. Героїня у виконанні Яель Левіта контрастує своєю стриманою поведінкою чоловікові, але її рухи та жестикуляція не обтяжені «аристократичним вихованням», що підкреслено її здатністю перейти на вигуки, змінитися в обличчі та вступити в бійку з ним в критичні моменти прояснення відношень. Проте майже експресіоністська «драма крику» знижується маленькою деталлю: Джіль погрожує жінці пульверизатором, яким маніпулює як пістолетом, спочатку приставляючи до своєї скроні, а потім направляючи на Сюзанну. Та, у свою чергу, ловить момент, щоб забрати його з рук розлюченого чоловіка. Зрозуміло, що у дуетній сцені сварки посилюється динаміка, спів втрачає «благородного мелодійного» звучання, доповнюючись вигуками, говіркою, стрімким вимовлянням реплік. Це пояснює, чому донесення тексту співаками є менш зрозумілим, що компенсується яскравою акторською грою. У такий інтерпретаційній версії сцена постає однією зі складніших в опері з точки зору віртуозної ансамблевої взаємодії та різноманітності вокальних прийомів інтонування. Вражає діапазон вокальних та артистичних можливостей виконавців, які довготривалий час перебувають в

умовах швидкого темпу, гучної динаміки, миттєвого реагування на поведінку партнера. Аналогічним способом вирішена трагікомічна кульмінація і у другій «картині», коли Джіль шукає міфічного коханця, розкидає речі, штовхає Санте так, що той падає. У комічному ключі сприймається фінальний дует згоди, бо Джіль, хоча і вирішив у пориві солодких почуттів курити разом із Сюзанною, не сприймає диму. Тому ця сцена супроводжується його відповідною жестикуляцією, яка викликає радісний сміх у коханої ним жінки. Отже, запропонована режисером Нета Аміт Моро інтерпретація «Секрета Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі та блискуче втілена усіма виконавцями робить її сучасним прикладом оперної буфонadi.

Висновки до Розділу 2

Розгляд опери «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі в єдності лібрето та композиційно-драматургічних особливостей дозволяє дійти висновку, що традиційний для комічного жанру сюжет не завадив композитору проявити творчу ініціативу. Орієнтація митця на певний зразок, якою постає «Служниця-пані» Дж. Б. Перголезі, на що вказує надане ним жанрове позначення твору, розкриває новий підхід до всіх його складових. Е. Вольф-Феррарі активно використовує усталені типи вокального інтонування, проте керується не заданою традиційною схемою, а суто сюжетно-драматургічною ситуацією. З аналогічних позицій він підходить і до відомих форм сольного висловлювання – аріозо, арії, які стають частиною динамічної сцени. Так само оркестр постає і як підтримка для сольних партій, дублюючи головну мелодію, і як самостійний учасник музично-сценічного процесу, відтворюючи в оркестрових фрагментах (увертюра, інтерлюдія, завершення сцени) ключові образні плани.

Обрані для розгляду сучасні виконавські інтерпретації опери «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі свідчать про необмежені можливості втілення цього, на перший погляд, невигадливого сюжету. Тим не менш, факт композиторського узагальнення попереднього досвіду в галузі італійської *buffa*

та її історичних попередників, зокрема у жанрі музично-театрального інтермецо, визначив діапазон режисерських новацій без порушення авторського задуму. В італійській інтерпретації режисера Н. Улів'єрі увага зосереджена на взаєминах подружжя, які не втрачають аристократичної поваги один до одного та відповідної манери поведінки, що викликає в пам'яті сторінки славнозвісного «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта. Це підтверджує орієнтацію на оперу *buffa*. Контрастом сприймається режисерська концепція Н. Аміт Моро, майстерно втілена виконавцями, що відроджує стихію імпровізаційної гри, прийоми перебільшення, типовість героїв, притаманних *commedia dell'arte*.

ВИСНОВКИ

Життєвий та творчий шлях Ермано Вольфа-Феррарі є свідомим переплетенням в долі людини різних національних корінь та традицій. На плідному підґрунті природного таланту, прагнення до всебічного засвоєння різноманітного світу мистецтва, завзятого вдосконалення своєї професійної майстерності, вміння долати творчі невдачі композитор рано досяг визнання. Успіх його ранніх оркестрово-хорових творів, особливо «Нового життя» за Данте (1903), яке зробили його ім'я помітним у музичному просторі того часу, не зменшили інтересу молодого митця до оперного жанру. І це попри незавершені дві перші композиції та прохолодний прийом «Попелюшки», хоча вона мала дві прем'єри – у Венеції (1900) та Бремені (1902). Про наполегливість молодого композитора та бажання опанувати оперний жанр свідчить тріумфальний успіх його наступних творів – «Допитливі жінки» («*Le donne curiose*»; 1903) «Чотири самодури» («*I quattro rusteghi*»; 1906), «Секрет Сюзанни» («*Il Segreto Susanna*»; 1909), прем'єра яких відбулася у Мюнхені. Ім'я композитора набуло популярності і справжнього визнання. Більшість написаних композитором опер пов'язані з відродженням традиції італійської *buffa* та *commedia dell'arte*, чому сприяло неодноразове його звернення до п'єс видатного драматурга та лібретиста XVIII століття К. Гольдоні. Незважаючи на вагому композиторську спадщину, представлену різножанровими творами – оркестровими, концертними, камерно-інструментальними, хоровими, вокальними, – власне оперний жанр посів основне місце у творчому доробку митця, забезпечивши йому світову славу. Завдяки ній він співпрацював з такими відомими диригентами того часу, як Франц Рау (*Franz Rau*), Херманн Тайблер (*Hermann Teibler*), Макс Кальбек (*Max Kalbeck*), Ханс Лібштюкль (*Hans Liebstoeckl*), Річард Батка (*Richard Batka*), Вальтер Дамс (*Walter Dahms*), Артуро Тосканіні (*Arturo Toscanini*) [33].

Окрім створення вагомого числа опусів, Е. Вольф-Феррарі зробив суттєвий внесок у музичне життя та освіту. Він обіймав посади диригента

німецького хору у Мілані (1897), директора Венеціанської консерваторії «*Liceo Musicale Benedetto Marcello*» (1903–1909), професора у зальцбургському *Mozarteum* (1939), що підтверджує його високий авторитет серед професійної музичної спільноти у першій половині XX століття та відчуття митцем органічної приналежності двом культурним традиціям. Опери Е. Вольфа-Феррарі з успіхом виконувалися на італійських, німецьких та світових сценах, вони звучали на італійській та німецькій мовах, і публіка віддавала шану мелодичності його музичної мови у поєднанні з оркестровою майстерністю та структурною ясністю.

Е. Вольф-Феррарі надавав своїм оперним творам різні жанрові позначення: ф'яба, комічна опера, опера *giocosa*, легенда, лірична комедія. Оскільки жанр опери «Секрет Сюзанни» названий композитором «інтермецо», виникла необхідність з'ясувати суть даного явища. Узагальнюючи існуючу інформацію, відзначимо найбільш важливі для розуміння особливостей твору Е. Вольфа-Феррарі властивості оперного інтермецо. Сам термін передбачає широке тлумачення цього явища, яке мало розповсюдження в оперній та театральній практиці XVII–XVIII століть. Виконуючи спочатку допоміжну функцію при виконанні багатоактних оперних та драматичних композицій на «серйозну» тематику, запозичену з міфології, історії, легенд тощо, та маючи веселий характер з залученням відомих героїв *commedia dell'arte*, інтермецо виробило власні риси, що сприяло формуванню його різновидів (римське, венеціанське, неаполітанське) [58]. Найбільшого поширення здобув римський варіант інтермецо, оскільки він передбачав невелику кількість героїв, що надавало йому мобільності для виконання, в ньому відчувався вплив комічного жанру, і його відзначала чітка структура: два акти, розподілені на сцени. За свідченнями науковців, писалися інтермецо також на існуючі тексти. Інтермецо виконувалися, як правило, у дні карнавалу, але потім «мандрували» в інші міста Європи. Така практика сприяла утвердженню інтермецо як самостійного жанру. Цінними для даного магістерського дослідження стали спостереження І Іванової щодо «Служниці-пані» Д. Б. Перголезі [6, с. 91–93]. Її

часто відносять до перших зразків нового жанрового різновиду опери *buffa*, що стала протипологом панівній у музичній культурі доби бароко опері *seria*. Характерні особливості твору Д. Б. Перголезі: три персонажі, двочастинна структура, різноманітність вокальної стилістики, комічність ситуацій, викликають безпосередні асоціації з оперою «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі, який жанровим найменуванням підкреслює цей зв'язок. Зрозуміло, що обираючи для своєї опери в якості своєрідної моделі інтермецо Д. Б. Перголезі, він збагатив її досвідом опери *buffa* та власним володінням багатим арсеналом музичних засобів виразності, не відмовляючись від попередньої культури і синтезуючі її з сучасними уявленнями про можливості ладотональної музичної мови.

Аналіз жанрової своєрідності оперного інтермецо «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі підтверджує певні аналогії зі «Служницею-пані» Д. Б. Перголезі. Що ж на це вказує?

- *По-перше*, як і у композитора XVIII століття, тут тільки три герої, один з яких є статистом, хоча і бере участь у дії, що розіграється.
- *По-друге*, незважаючи на одноактність опери Е. Вольфа-Феррарі, вона досить ясно розподіляється на дві картини (умовно), що посилюється оркестровою інтерлюдією між ними. Крім того, у центрі уваги в кожній з них знаходяться різні головні особи, що сприяє появі нових змістовних мотивів.
- *По-третє*, у «Секреті Сюзанни» використані розповсюджені оперні форми та типи вокального інтонування.
- *По-четверте*, зближує обидва зразки і характер сюжету, в якому інтрига включає елемент обману.

Узагальнюючи спостереження щодо опери «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі, деталізовані у підрозділі 2.1, відзначимо ті її жанрові особливості, які виявляють індивідуальність композиторського стилю та значне оновлення усталеної традиції:

- насамперед вкажемо на розмаїтість засобів вокального інтонування. Е. Вольф-Феррарі задіє всі відомі прийоми: речитатив *secco* та *accompagnato*,

аріозно-декламаційний спів та кантилену. Проте вони зумовлені сюжетно-сценічною ситуацією та текстом, тому нерідко швидко змінюють один одного;

- композитор спирається на усталені оперні форми арії, аріозо, дуету. Але основною композиційною одиницею є сцена, завдяки чому традиційні висловлювання втрачають притаманну ним статичність;
- для втілення психологічного стану героя, виникаючих нюансів, композитор використовує паузи, фермати, які потребують миттєвого реагування виконавців, пильної уваги до усього драматургічного процесу;
- оркестрова партія трактована як повноцінний учасник дії, підтримуючи солістів, пов'язуючи лейтінтонаційними зв'язками події, які динамічно розгортаються, створюючи додаткову лінію розвитку, насичуючи оперу емоційною енергетикою;
- опера потребує акторського втілення ролі у театральному сенсі цього слова. Мається на увазі не тільки виразний спів відповідно до сюжетної ситуації, але і вільні та пластичні рухи по сценічній площадці та при контакті з партнершею / партнером, володіння мімікою та жестикуляцією, тобто усім тим професійним комплексом, який повинен мати актор драматичного театру. Такими своїми властивостями оперне інтермецо «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі, спираючись на традицію, передбачило розвиток камерної опери ХХ століття;
- ще одним передбаченням митця можна вважати численність авторських ремарок у клавирі. Це свідчить про керування ним сценічним процесом, що відкриває шлях для режисерського оперного театру другої половини минулого століття та сьогодення.

Наостанок доцільно навести оцінку творчості італо-німецького митця, надану німецьким музикознавцем Й. Штрайхером (*Johannes Streicher*): «<...> Вольф-Феррарі зі своїм свідомим відходом від Вагнера і поствагнерівського пафосу, захопленням діатонікою, ритмічною життєвістю та (уявною) простотою вловив дух епохи. <...> одночасно це також раз і назавжди закарбувало його як композитора опери *buffa* <...>» [56, с. 1109].

Порівняльний аналіз двох інтерпретаційних версій опери «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррарі, здійснених колективом італійських музикантів ансамблю «Дзандонаї», консерваторій імені Ф. А. Бонпорті у Тренто, імені К. Монтеверді у Больцано під орудою диригента Д. Ассафа (*Dennis Assaf*) та режисера Нікола Улів'єрі (*Nicola Ulivieri*) за підтримкою «*Centro Santa Chiari*» (2012) та ізраїльським театром «*Little Opera*» (2014), доводить зацікавленість сучасних виконавців різних країн у цьому комічному «інтермецо» і демонструє широкі можливості для створення режисерської концепції. Відзначимо високий рівень композиторської майстерності в невеликій за масштабами опері. Вона, як вказувалось, містить багатий комплекс вокальних прийомів інтонування з їхньою динамічною зміною, відсутністю статичних форм при використанні аріозо чи арії, стрімким перебігом реплік у дуєтно-діалогічних фрагментах, постійною різноманітною ансамблевою взаємодією з оркестром. За таких умов перед солістами та оркестрантами постає не менш високий рівень вимог: професійної свободи, віртуозної техніки, вміння зануритися у сценічно-драматургічний процес, точно втілюючи всі нюанси комічно-ігрової ситуації. Виконавський колектив обох розглянутих постановок повністю відповідає цим об'єктивним вимогам, тому поведінка солістів на сцені продиктована режисерським рішенням.

Твір Е. Вольфа-Феррарі дав Н. Улів'єрі привід нагадати про один з улюблених суто італійських оперних жанрів – оперу *buffa*, на що налаштовує великий простір багато прикрашеного салону, де відбувається розвиток сюжетних перипетій. Відповідно до цього вибудовуються мізансцени та визначається манера поведінки солістів та статиста з покоївками (Сюзанна – А. Дельфіно, Джіль – М. Розіелло, Санте – К. Саккардо, дві покоївки – Ю. Айхнер, Ф. Мартіnellі). Все чинно, стримано, без зайвих рухів та експресивної зовнішньої демонстрації своїх переживань за правилами етикету, прийнятого в аристократичних колах XVIII століття. Тому частіше герої знаходяться поодаль один від одного та дивляться на диригента при «розмові», як і в традиційній опері. Проте контраст вносить сцена сварки, порушуючи

ідилічні хвилини спогадів про щасливе кохання. Події розгортаються стрімко, що посилює динаміку сценічно-ситуативного моменту. Поведінка Джіля-Розіелло стає все більш нестриманою. Асоціації, які виникають з усталеною традицією оперних постановок, посилюється виконанням ліричних за характером сольних висловлювань А. Дельфіно, яка співає сидячи на канапі з мінімальною кількістю рухів по сцені. Великого значення набуває відеоряд, за допомогою якого утворюється додаткова сюжетно-сміслова лінія, пов'язана з окресленням часу подій, показом минулого з життя подружжя (у стилі німого кіно), візуалізацією підозри Джіля у зраді.

Інший шлях обирає режисер Нета Аміт Моро у постановці, яка була здійснена камерним оркестром «Рамат-Ган» під орудою Авів Рона та солістами: Сюзанна – Яель Левіта, Джіль – Яір Полішук, Санте – Сильвен Моро (актор). Його концепція ґрунтується на традиції *commedia dell'arte* та буфонади, які були притаманні музично-театральним інтермецо XVIII століття. Це визначає трактовку головного героя на кшталт ПульчіNELЛИ з його нескінченними, доведеними до абсурду ревнощами, наявністю бурхливих сімейних сцен, прискорення темпоритму драматургічного процесу, емоційні перебільшення у вокальних партіях з залученням прийомів вигуків, крику, говірки. Ускладняється техніка ансамблевої взаємодії не тільки між солістами, але й з оркестром, оскільки всі учасники повинні «працювати» як добре налагоджений механізм, майже не корелюючи свої репліки з рукою диригента. Про аксесуари (інгалятор, пульверизатор, портсигар, запальничку), які посилюють умовність того, що відбувається між подружжям на оперній сцені, вже говорилося. Внесення занадто побутових деталей знижує збережений оперою *buffa* високий стиль висловлювання, незважаючи на комічність сюжетних положень. Тому прийоми, запропоновані режисером Н. Аміт Моро, посилюють зв'язок з італійським театром масок, враховуючи жанрове позначення твору Е. Вольфа-Феррарі. Достатньо навести ще один приклад, коли Джіль у момент підглядання у вікно за Сюзанною представлений як папараці. Зрозуміло, що

такий вид не личить соціальному статусу графа, тому і викликає сміх замість співчуття.

Розглянуті режисерські концепції окреслюють широкий діапазон можливостей для сучасних інтерпретаторів, зумовлених жанровою природою блискучого інтернадо «Секрет Сюзанни» Е. Вольфа-Феррари.

Перспективи подальших досліджень бачаться в розширенні знань про оперну спадщину Е. Вольфа-Феррари. Окремою темою можуть стати опери, написані за п'єсами К. Гольдоні. Не менш плідним постає порівняння комічних опер, створених на сюжети різних авторів. Враховуючи той факт, що композитор звертався і до інших сюжетів, наприклад, у «Небесній сукні» (за мотивами Ш. Перро), «Хитрому» (за У. Шекспіром) чи «Богам у Фівах», які залишилися в тіні блискучих та різноманітних варіантів втілення опери *buffa*, їхнє вивчення може сприяти відкриттю нових граней творчої особистості митця. Особливою темою, важливою для співаків, постає розкриття засобів втілення композитором образів своїх героїв, як у музичному, такі і у суто виконавському аспекті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba Baltija Publishing, 2020. Р. 1–20. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/60/1073/2376-1>.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hnyd_Bohdan/Istoriia_vokalnoho_mystetstva.pdf?PHPSESSID=0b0gpq3f8v4ugtmom5mpqo29f3.
3. Говорухіна Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
4. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
5. Деркач Л. Синергія у виконавському процесі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2014. Вип. 40. С. 714–725.
6. Іванова І. Л. Італійська опера XVIII століття. У: Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. С. 85–98.
7. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
8. Ідіоми: Визначення та Приклади – Sprachcaffe. URL: <https://www.sprachcaffe.com/ukrainian/magazine-article/idiomi-viznachennja-ta-prikladi.htm> (дата звернення: 11.11.2025).
9. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–140. URL:

<https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/b9d2a92a-77b3-41ea-a0e0-18a25e444367/content>.

- 10.Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 70–81. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9.
- 11.Лігус О. М, Лігус В. О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*. 2018. № 1(53). С. 673–676. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/download/5419/5311/>.
- 12.Лігус О., Лігус В. Проблема жанру в музикознавчих дослідженнях ХХ–ХХІ ст. *Вісник КНУКіМ*. Київ, 2018. № 38. С. 188–195. URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/141819/139304>.
- 13.Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Киев, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
- 14.Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Проблеми музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
- 15.Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с. URL: https://num.kharkiv.ua/share/books/nikolayevska_homo_interpretatus.pdf.
- 16.Павлишин С. Музика двадцятого століття: навч. посіб. Львів : БаК, 2005. 232 с.
- 17.Рощенко О., Чен Ке. Тембр-характер як категорія виконавської оперології. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2024. № 26, 340–354. URL: https://www.researchgate.net/publication/385019768_TEMBR-HARAKTER_AK_KATEGORIA_VIKONAVSKOI_OPEROLOGII.
- 18.Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 2002. Вип. 31. С. 305–317.
- 19.Черкашина М. Р. Вступ. Опера як синтез мистецтв. У: Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. ХVII–ХІХ століття : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. С. 7–10.

20. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. С. 178–188.
21. Шип С. Теорія художніх стилів : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. С. 92–112. URL: <https://www.scribd.com/document/665976980>.
22. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва. 2-ге вид., перероб. та доп. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2014. Ч. 1. 391 с.
23. Янко Ю. В. Виконавська інтерпретація опери у виставах оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018. Вип. 14. С. 92–107. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk14/aspek_14_7_yanko.pdf.
24. Alessandro Scarlatti. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Alessandro-Scarlatti> (дата звернення: 11.11.2025).
25. Baldassare Galuppi (1706–1785). *Interlude*. URL: <https://interlude.hk/baldassare-galuppi-2/> (дата звернення: 11.11.2025).
26. Buja M. Unfaithful or Worse? Wolf-Ferrari's *Il segreto di Susanna*. *Music Of The Week*. 31.01.2022. URL: <https://interlude.hk/unfaithful-or-worse-wolf-ferraris-il-segreto-di-susanna/> (дата звернення: 17.11.2025).
27. Christen Norbert. *Il segreto di Susanna*. (Susannens Geheimnis). Intermezzo in einem Akt. In: Csampai A., Holland D. *Opernführer*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag KG. 2006. S. 1151–1154.
28. Cipriano, Raffaele. *Il Segreto di Susanna di Ermanno Wolf-Ferrari*. Diploma Accademico di 1° livello. Scuola di Direzione d'Orchestra. Conservatorio di musica „B. Marcello“ di Venezia. Anno Accademico 2013-2014. 53 p. URL: https://static1.squarespace.com/static/5964d08736e5d35fddaa7012/t/5b2303b86d2a737c4e309d42/1529021371033/tesi_SusannaLAST.pdf

- 29.Domenico Cimarosa. *Encyclopædia Britannica*. URL:
<https://www.britannica.com/biography/Domenico-Cimarosa> (дата звернення:
 11.11.2025).
- 30.Ermanno Wolf-Ferrari. *Encyclopædia Britannica*. URL:
<https://www.britannica.com/biography/Ermanno-Wolf-Ferrari> (дата звернення:
 11.11.2025).
- 31.Ermanno Wolf-Ferrari. *Encyclopedia.com*. URL:
<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/ermanno-wolf-ferrari> (дата звернення:
 10.03.2025).
- 32.Ermanno Wolf-Ferrari. In: *Harenberg Opernführer*. Dortmund: Harenberg. 1995.
 S. 1005–1010.
- 33.Ermanno Wolf-Ferrari: Willkommen. URL: <https://www.wolf-ferrari.com/> (дата
 звернення: 11.11.2025).
- 34.Giovanni Paisiello. *Encyclopædia Britannica*. URL:
<https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Paisiello> (дата звернення:
 11.11.2025).
- 35.Gossett P. Divas and Scholars: Performing Italian Opera / edited by Andrew
 Dell'Antonio. Chicago : The University of Chicago Press, 2006. 697 p. URL:
<https://dokumen.pub/qdownload/divas-and-scholars-performing-italian-opera-9780226304885.html>
- 36.Hessler U. Ermanno Wolf-Ferrari geb. 12. Januar 1876 in Venedig – gest. 23.
 Januar 1948 in Venedig. In: Csampai A., Holland D. Opernführer.
 Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag KG. 2006. S. 1147.
- 37.Hörner St. Rheinberger, Josef. *Deutsche Biographie*. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118744828.html#ndbcontent> (дата звернення: 11.11.2025).
- 38.Hunter M. The culture of opera buffa in Mozart's Vienna : a poetics of
 entertainment. Princeton : Princeton University Press, 1999. URL:
https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781400822751_A25057327/preview-9781400822751_A25057327.pdf (дата звернення: 12.11.2025).

39. Il Segreto di Susanna : libretto. Venezia : Gran Teatro La Fenice, 1985. URL: <https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/SEGRETO-DI-SUSANNA-IL-TESTO-LIBRETTO.pdf> (дата звернення: 11.11.2025).
40. Il Segreto di Susanna Synopsis. *Opera Arias*. URL: <https://www.opera-arias.com/wolf-ferrari/segreto-di-susanne/synopsis/> (дата звернення: 10.03.2025).
41. Il Segreto di Susanna. Intermezzo in un atto. Little Opera Israel. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FRz5EiXWE0&t=16s> (дата звернення: 11.11.2025).
42. Intermezzo – Etymology, Origin & Meaning. *Etymonline*. URL: <https://www.etymonline.com/word/intermezzo> (дата звернення: 11.11.2025).
43. Intermezzo. Definition & Meaning. *Dictionary.com*. URL: <https://www.dictionary.com/browse/intermezzo> (дата звернення: 11.11.2025).
44. Intermezzo. Music and Theater. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/intermezzo-music-and-theater> (дата звернення: 11.11.2025).
45. Leonardo (Ortensio Salvatore) de Leo. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Leonardo-Ortensio-Salvatore-de-Leo> (дата звернення: 11.11.2025).
46. Leonardo Vinci. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Leonardo-Vinci> (дата звернення: 11.11.2025).
47. Mali G. Ermanno Wolf-Ferrari: un ritratto in chiaro-scuro. Roma : Bulzoni Editore, 1989. 160 p.
48. Niccolò Piccinni. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Niccolo-Piccinni> (дата звернення: 11.11.2025).
49. Opera “Il Segreto di Susanna”. Opera performance (2012). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=VOmZfJcg_zQ (дата звернення: 17.11.2025).

- 50.Opera buffa. *Encyclopædia Britannica*. URL:
<https://www.britannica.com/art/opera-buffa> (дата звернення: 13.08.2025).
- 51.Oxford History of Western Music : Richard Taruskin. Vol. 3с [Електронний ресурс]. URL: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/TARUSKIN_-_Oxford_History_of_Western_Music__Richard_Taruskin_Vol.3c.pdf (дата звернення: 17.11.2025).
- 52.Pannain G. Ermanno Wolf-Ferrari. Roma : Nuova Accademia Editrice, 1952. 128 p.
- 53.Rosenberg J. Antonio Sacchini. *Encyclopædia Britannica*. URL:
<https://www.britannica.com/biography/Antonio-Sacchini> (дата звернення: 11.11.2025).
- 54.Sammlung Wolf-Ferrari, Ermanno (1876–1948). *Digitale Sammlungen*. URL:
<https://www.digitale-sammlungen.de/de/wolf-ferrari-ermanno-1876-1948-saemtliche-musikautographen-in/about> (дата звернення: 11.11.2025).
- 55.Scurman D. S. The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano. Ann Arbor : UMI Research Press, 1992. 544 p. URL: <https://dokumen.pub/the-operas-of-leonardo-vinci-napoletano.html>.
- 56.Streicher J. Wolf-Ferrari... *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik...Personenteil 17. Kassel, Basel...: Bärenreiter. 2007. Sp. 1106–1110.
- 57.Susannens Geheimnis. (Il Segreto di Susanna). Intermezzo in einem Akt nach dem Französischen von Enrico Golisciani. Deutsch von Max Kalbeck. Musik von Ermanno Wolf-Ferrari. Klavierauszug zweihändig mit unterlegtem Text. Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text. Berlin: Bühnen- und Musikverlag Dr. Sikorski, 1910. 78 S.
- 58.Tamás-Csikós K. L'intermezzo romano. The history of a genre from Itali to Bohemia. TRANS. Internet journal for cultural studies. 2010. № 18. Contributions to the conference in Vienna from 25 to 28 November 2010. URL:
<https://www.inst.at/trans/18/lintermezzo-romano-the-history-of-a-genre-from-italy-to-bohemia/>.

59. The Cambridge Companion to Opera Studies / Ed. by Nicholas Till. London : Cambridge University Press, 2012. 364 p. URL: <https://dokumen.pub/the-cambridge-companion-to-opera-studies-9780521671699-0521671698-9780521855617-0521855616.html>.
60. The Perfumed Vice: Susanna's Secret – putting *Il segreto di Susanna* in context. *Opera Holland Park*. URL: <https://operahollandpark.com/news/the-perfumed-vice-susannas-secret-putting-il-segreto-di-susanna-in-context/> (дата звернення: 10.03.2025).
61. Trisel J. B. Small-Scale Opera: History and Continuing Relevance in the 21st Century : Thesis. 2025. 30 p. URL: https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=bgsu1428438349&disposition=inline.
62. Zöchling D. Die Chronik der Oper. Augsburg, 1996. 639 S.