

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**Виконавське прочитання комічного образу (на прикладі
Неморіно з опери Г. Доніцетті «Любовний напій»)**

Магістерська робота

ЛЄБЄДЄВА АРТЕМА РОСТИСЛАВОВИЧА

Науковий керівник

канд. мист.-ва, доцент

ЖАРКІХ Т.В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
Лебедев А. Р.

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ Г. ДОНІЦЕТТІ «ЛЮБОВНИЙ НАПІЙ»	
1.1. Роль Г. Доніцетті у розвитку класичного bel canto	6
1.2. Аксиологічний значення опери «Любовний напій» у музичній науці	19
Висновки до розділу 1	28
РОЗДІЛ 2 КОМПОЗИТОРСЬКІ ПРИЙОМИ ВІДТВОРЕННЯ ЕЛЕМЕНТУ КОМІЧНОСТІ В ОПЕРІ Г. ДОНІЦЕТТІ «ЛЮБОВНИЙ НАПІЙ»	30
2.1. Елементи комічного в опері	30
2.2. Композиторські прийоми відтворення елемента комічності в сцені де Неморіно випив «любовного напою»	40
Висновки до розділу 2	45
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	53

ВСТУП

Актуальність дослідження. Простежуючи історію становлення та розквіту таланту Г. Доніцетті, можна побачити який вплив на його популярність оказала виконавська майстерність співаків. Саме професіоналізм виконавця дозволяє розкрити своєрідність і красу романтичних образів в творах Г. Доніцетті.

В світі сучасних постановок опер минулого існує питання виконавського прочитання. Вимоги, які були поставлені до співаків в XVII-XVIII ст., кардинально відрізняються від завдань сучасного театру.

Вивчення творчості Г. Доніцетті є доречним та актуальним завданням, що дозволяє співакам відповідати індивідуальному композиторському стилю та стилю доби, коли був створений твір.

Метою роботи є встановлення особливості виконавського прочитання комічного образу Неморіно з опери Г. Доніцетті «Любовний напій».

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- дослідити роль Г. Доніцетті у розвитку стиля класичного *bel canto*;
- визначити аксіологічний феномен опери «Любовний напій» у музичній науці;
- розглянути елементи комічності в опері;
- дослідити композиторські прийоми відтворення елемента комічності в сцені де Неморіно випив «любовного напою».

Об'єктом дослідження – оперна творчість Г. Доніцетті.

Предметом дослідження – виконавське прочитання комічного образу Неморіно з опери Г. Доніцетті «Любовний напій».

Матеріал дослідження – опера «Любовний напій» Г. Доніцетті.

Методи дослідження. Наукові положення кваліфікаційної роботи базуються на сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів та підходів, необхідних для розкриття теми:

- історико-культурологічний метод використовується для розкриття ролі Г. Доніцетті у розвитку стилю класичного *bel canto*;
- історико-біографічний, що сприяє виявленню подій, які вплинули на формування стилю *bel canto*;
- джерелознавчий метод впроваджений для аналізу літературних джерел, що дозволяє підкріплювати та обґрунтовувати наукові висновки;
- метод системного аналізу – для комплексного розгляду різних аспектів виконавства оперних ролей, що дозволяє отримати цілісне уявлення про предмет дослідження;
- методи виконавського аналізу, що дозволили охарактеризувати специфіку виконавського прочитання комічного образу Неморіно з опери Г. Доніцетті «Любовний напій»;
- комплексний метод, що забезпечує вивчення спеціальних явищ та процесів у єдності всіх аспектів;
- контекстний, необхідний для визначення змістовних зав'язків між творчістю Г. Доніцетті та стилем *bel canto*;
- стильовий допомагає визначити специфіку індивідуального композиторського стилю в контексті традицій;
- інтерпретологічний – для розкриття виконавської специфіки досліджуваного твору.

Теоретичною базою роботи є дослідження:

- дослідження, присвячені вивченню різних аспектів життя та творчості Г. Доніцетті [5; 8; 14; 27];
- роботи з історії італійської опери [1; 4; 13];
- праці щодо оперного стилю класичного бельканто [1; 2; 22; 33];
- дослідження, присвячені аналізу комічності в опері [3; 17; 20; 29].

Наукова новизна. В роботі зроблена спроба провести комплексний аналіз особливостей виконавського прочитання комічного образу Неморіно з опери Г. Доніцетті «Любовний напій».

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його висновків, теоретичних положень та фактичного матеріалу в практиці викладання музичного мистецтва в закладах різних рівнів освіти, підручників та посібників. Матеріали дослідження можуть бути застосовувані при розробці матеріалів у виконавській і педагогічній діяльності вокалістів.

Структура роботи. Дана робота складається з Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, що включає 40 позицій.

РОЗДІЛ 1

ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ Г. ДОНІЦЕТТІ «ЛЮБОВНИЙ НАПІЙ»

1.1. Роль Г. Доніцетті у розвитку класичного *bel canto*

Історія вокального виконавства часто безпосередньо пов'язана з розвитком оперного мистецтва в Європі, і його еволюція часто визначає його зміст як дослідницького та навчального предмета. Проте, враховуючи специфіку предмета – самого вокального виконавства – це явище набуло зовсім іншого спрямування теоретичних осмислень і наукових досліджень. Зрештою, історія вокального виконавства насамперед має на меті висвітлити шляхи, якими спів еволюціонував, розвивався та моделювався як незалежний вид мистецтва в музичній культурі континентальної Європи.

Такий підхід зумовлений тим, що в основі співу людини лежить голосова функція організму, яка пов'язана з акустичними характеристиками мови та фонетикою мовлення. Отже, специфіка професійного співу залежить від виду, жанру, стилю та способу виконання музичного мистецтва. При цьому спів як вид творчої діяльності поділяється на хоровий спів, ансамблевий спів і сольний спів.

Однією з найважливіших якостей артиста є глибоке знання та відчуття музичних стилів. Це дуже тонке та складне питання. Рішення його доступне лише артисту, що склався.

Співак має орієнтуватися і у напрямках живопису, і у тенденціях сучасного драматичного театру. Адже часто він не отримує такої тривалої та стабільної освіти, як, наприклад, інструменталіст. Значить, треба вчитися самому – вчитися все життя, наполегливо, наполегливо та терпляче. Вчитися завжди і скрізь – читаючи книги, відвідуючи концерти, слухаючи аудіозаписи, спілкуючись зі своїми старшими колегами, майстрами.

Тільки глибока та різнобічна культура забезпечує справжнє оволодіння різними вокальними стилями.

Кожна нова епоха у музичному мистецтві ставить перед виконавцями нові художні завдання. У процесі подолання та вирішення цих завдань і створюється новий тип виконавця, відточується його художній образ, характерний даної епохи.

Художні тенденції оперної творчості зумовлюють як виконавський стиль, а й висування першому плані у цю епоху тієї чи іншої типу голосів [12].

В оперному мистецтві сольний спів – найякісніша творча діяльність професійних співаків. Одним із видів сольного співу є камерний вокальний спів, який отримав розвиток у ХІХ ст. У ХХ столітті оперний спів також мав значний вплив на хорове виконавство.

Основу сучасного сольного співу було закладено в оперному мистецтві, сформувавши основні правила, принципи та прийоми вокального виконання. Трансформація співу від найпростішої форми вокального виконання в минулому до найскладнішого оперного співу на сучасній сцені є власне історією вокального виконавства. Вивчення цього періоду історії є невід'ємною складовою вітчизняної вокально-музичної освіти та професійної підготовки співаків високого рівня. Тому актуальним завданням музикознавства є роздуми про історичний шлях і модель еволюції співу в європейській музичній культурі від найдавніших часів до сучасності [4].

Ритуальна основа опери призвела до переходу від повсякденного співу до мови до високого співу, здатного дематеріалізувати повсякденність мови. Слід зазначити, що сам спів заснований на фізіологічних процесах, як і мовлення. Важливим є також вплив мови на організацію співу (за рахунок акустичних властивостей, фонетичних особливостей, вимови, орфографії та ін.).

У давнину спів не мав самостійного значення, а використовувався в обрядах і обрядовій єдності. Але незважаючи на це, характеристики звуку та спосіб виконання також приділяли велику увагу. Це пояснюється тим, що звуки, як вважають, мають надзвичайні властивості: зв'язок з іншими світами, вплив на природні явища тощо. Потрібна особлива організація співу, відмінна

від домашнього співу (наприклад, вилучення дуже тихих звуків, форсування звуків тощо).

У ранніх цивілізаціях спів виконував функцію слова «музикалізація». Відомо, що сама поезія стародавніх народів обов'язково передбачала інструментальний супровід і виконувалася голосом у формі розспівуваних висловів, сольних чи хорових, залежно від типу поетичного тексту. Оспівування поетичних текстів займало чи не найважливіше місце в давньогрецькій драматургії і може вважатися далеким прабатьком опери [10].

Це музичне слово розповідає міф перед виходом на сцену. Ми погоджуємося з О. Стахевичем, що грецька міфологія відображає «спів та його зміст» [22].

Етимологія терміну походить від слів «розповідь» і «розповідь», що включає оспівування тексту, яке виконували в Стародавній Греції Едес, а пізніше Рапсодій, таким чином стимулюючи розвиток форм вокального виконання.

Майже в той же час, коли музичні слова тлумачилися епічно як носії специфічних значень, стародавні греки тлумачили їх лірично як вираження значень і емоцій, які важко було перекласти безпосередньо в усний текст. Давайте повторимо відомий міф про Орфея, який силою музики впливав на земний і потойбічний світи.

Пізніше в опері з'єдналися вокальний і виконавський принципи — епічний і ліричний. Як драматургічний жанр опера розповідає про події, безпосередньо пов'язані з епічним віршуванням, але емоційно-чуттєвий вплив оперного співу належить до ліричних начал (про це свідчать співочі епітети «Солодкість», «Срібло»). Ліризм в опері виявляється в поступовому і планомірному переході від мовної вимови до різноманітних мелізмів, м'ясних рулетів, розеток тощо.

Складність співу, що спостерігається протягом історії, призвела до необхідності його спеціалізації. Однак тривалий час у пріоритеті був гуртовий спів.

З появою опери фокус змістився в бік сольного виконавства. У рамках оперного жанру були розроблені принципи і прийоми вокального виконання, які сьогодні можна вважати академічними. Хоча в опері однаково важливі ансамблеві та хорові форми. В основі цього жанру лежить сольний спів у поєднанні з акторським драматичним втіленням головної ролі. Звідси видно, чому з появою опери вокальна музична освіта в країнах Західної Європи (насамперед Італії) перейшла від освіти артистів хору до виховання солістів. Крім того, закони вокального виконавства, виявлені в опері, почали впливати на звучання хору, не кажучи вже про форму ансамблю. Оперні вокальні постановки свідчать про високий професіоналізм співу та імідж співака як самостійної професії [30].

Опера виробила багато власних форм, що вимагали особливих прийомів виконання. Так, пісню замінили на арію. У стародавньому світі склалися різні види пісень. Найдавніші пісні (обрядові, військові, трудові) вимагають колективного виконання, що веде до об'єднання учасників і їх вокальних даних. Сольні пісні, хоч і виконуються окремо, часто продовжують функціонувати як «музичні слова».

Оперна ж арія надавала можливості індивідуального вираження характеру і емоційного стану персонажа через спеціально організований спосіб виконання надпобутового характеру (у перекладі «арія» – означає «повітря»).

Термін *bel canto*, перекладається як «бездоганний, вишуканий спів». Проте цей термін не є однозначним і є предметом численних дискусій серед знавців опери, однак загалом ним прийнято позначати стиль музики та співу, котрий характеризується перевагою краси тону, переважанням ліризму і квітчастого орнаменту над обсягом, декламацією та драматичними значеннями.

Стиль *bel canto* склався Італії до середини XVII століття і був поширений до першої половини XIX – цей час називають добою *bel canto*.

На формування цього стилю вплинули мелодійний характер італійської народної музики, зародження опери, мистецтво церковного та світського співу.

Українська музикознавиця І. Драч визначає *bel canto* як «історично визначений тип оперного інтонування, що сформувався в Італії у результаті найтіснішої взаємодії композиторської та вокально-виконавської творчої діяльності» [13]. Отже *bel canto* передбачає творчу кооперацію композитора і вокаліста

Виконавське прочитання – технологічна ланка «вокально-інтерпретаційної моделі», яка є продуктом багатогранної роботи співака над інтерпретацією музичного твору. Характеристики голосу можуть бути якісними тільки на основі єдиного комплексу всіх інших ефективно функціонуючих компонентів. Вокальні партії в італійській опері практично завжди створювалися з розрахунку на можливості певного виконавця, а співаки були частково співавторами творів.

Встановлення посади церковного співака або псалмоспівця, відомого як кантор або псалтос, під час Лаодикійського собору в 367 році ознаменувало початок розвитку «досконалого співу». На цей період також припадає заборона участі жінок у літургійному співі, що згодом мало значний вплив на еволюцію європейського вокального мистецтва. Вирішальну роль у літургійному співі відіграла естетика «ангельського співу», який називають *vox perfecta*.

Для досягнення трансцендентного звучання вокальні партії доручалися хлопцям, контртенорам, фальцетистам і кастратам. Ця епоха також засвідчила широке використання мелізмів і складних юбіляцій. Саме в цей час утвердилося уявлення про високий вокальний тембр як ідеал, який значно вплине на техніку *bel canto* та стандарти сучасного класичного співу [23].

Виникнення *bel canto* пов'язане із зародженням та розвитком італійської опери на початку XVII ст. Опера – це рід музично-драматичного твору та вид сценічного мистецтва, заснований на синтезі музики, сценічної дії та слова.

Після багатоговікового панування хорového співу стали затверджуватись нові однолосі форми вокальної музики – арії, аріозо, – які давали співакам-солістам багаті можливості для розкриття індивідуальних можливостей голосу.

Зародження італійської опери пов'язують із ім'ям композитора К. Монтеверді. Клаудіо Монтеверді (1567-1643 рр.) – перший великий оперний композитор, який втілює на театральній сцені сильні характери та великі пристрасті. Збагатив оперу рядом нових виразних засобів: співучу декламацію поєднав із кантіленою. Мелодіку, гармонію та оркестровий лист підкорив драматичному задуму. Випередивши свою епоху, К. Монтеверді йшов шляхом створення реалістичної драми.

Ранній так званий «патетичний стиль» *bel canto* (опери К. Монтеверді, Ф. Каваллі, А. Скарлатті) заснований на виразній кантілені. Кантілена – це виняткова мелодійна зв'язність. Були також велика кількість віртуозних ефектів, витонченість і краса звучання, піднесений поетичний текст. Вокальне виконання відрізнялося чутливістю та патетичністю.

Другий період розвитку *bel canto*, а саме розквіт «неаполітанської школи», пов'язують з ім'ям Алессандро Скарлатті (1660 – 1725). Предтечею нового стилю вважається Франческо Провенцале (1627 – 1704). Наприкінці XVII в. вже в операх Скарлатті арії починають будуватися на широкій кантілені бравурного характеру, використання розгорнутої колоратури. Колоратура (італ. *coloratura* – прикраса) – сукупність орнаментальних прийомів у вокальній музиці, насамперед у класичній опері.

Так званий бравурний стиль *bel canto* – поширений у XVIII ст. і проіснував до першої чверті XIX ст. – це блискучий віртуозний стиль, що відрізняється від венеціанської, віденської та флорентійської шкіл красою мелодії. Центральну роль творах неаполітанської школи грає голос, а інструментування і драматургія займають підлегле становище.

З кінця XVIII спостерігається «класичне» *bel canto* або *canto florito* («розцвічений спів»). Це блискучий, віртуозний стиль, у якому панує

колоратура, що поступово стає самоціллю співаків. Найбільше цінується технічна досконалість голосу – тривалість дихання, володіння всіма видами колоратури, майстерність філіровки, блиск виконання найважчих пасажів, вміння імпровізувати.

Наприкінці XVIII ст. на перший план виходить демонстрація вокальних можливостей співаків, італійська опера стає оперою зірок. Видатні представники цього періоду – А. Бернаккі, А. Уберті (Порпоріно), Дж. Велутті, К. Габріеллі, А. Каталані, А. Нодзарі.

Однак незабаром настала реакція на шаблонний характер творів, котрі склалися в основному з речитативів та арій, що сприяло появі пародійної опери-буффа, оскільки музика багатьох опер кінця XVIII-початку XIX століть втрачає цінність, художню значущість.

Новий період розвитку *bel canto* – класичне настає завдяки творчій діяльності Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті. Хоча вокальні партії в операх переважно перевантажені колоратурними прикрасами, від співаків вже потрібна реалістична передача почуттів живих персонажів. Цей період висунув плеяду видатних співачок та співаків, які показали феноменальні можливості володіння голосом. Серед них – Дж. Паста, сестри Грізі, Дж. Рубіні, Л. Лаблаш.

Кінець епохи класичного *bel canto* пов'язаний з появою опер Дж. Верді. Засилля колоратури зникає. Кантілена сильно драматизується та збагачується психологічними нюансами. Підвищуються вимоги до звучності голосу та насиченого звучання верхніх нот.

З початку 1930-х років в Італії починають поширюватися нові техніки, засновані на інших принципах, що тим самим сприяють занепаду італійського бельканто. У 70-ті роки. XX ст. інтерес до бельканто було відроджено. Стиль *bel canto* вплинув на більшість європейських вокальних шкіл, у тому числі на українську.

Сучасне італійське *bel canto* продовжує залишатися еталоном класичної краси співацького тону, кантіленів та інших видів звуковибудування. На

ньому засноване мистецтво найкращих співаків світу (Д. Сізерленд, М. Каллас, Б. Нільсон, Н. Гяуров та ін.). Мистецтво *bel canto* є органічним та основним компонентом італійської співочої школи.

Незважаючи на те, що у вокальному мистецтві кінця XIX ст., а, особливо XX ст., відбулося безліч важливих змін, традиції *bel canto* не втратили своєї сили. Протягом кількох століть італійська школа співу була провідною у Європі [1].

Таким чином, стиль *bel canto* пройшов в своєму розвитку наступні етапи:

1) ранній так званий «патетичний стиль» *bel canto*, заснований на виразній кантилені (винятковій мелодійній зв'язності), якому були притаманні велика кількість віртуозних ефектів, витонченість і краса звучання, піднесений поетичний текст;

2) розквіт «неаполітанської школи» з використанням розгорнутої колоратури (сукупності орнаментальних прийомів у вокальній музиці, насамперед у класичній опері);

3) «бравурний стиль» *bel canto* відрізнявся красою мелодії та голосу;

4) «класичний», *bel canto* або *canto florito* («розцвічений спів»), в якому найбільше цінується технічна досконалість голосу – тривалість дихання, володіння всіма видами колоратури, майстерність філіровки, блиск виконання найважчих пасажів, вміння імпровізувати; від співаків потрібна реалістична передача почуттів живих персонажів; кантилена сильно драматизується та збагачується психологічними нюансами, підвищуються вимоги до звучності голосу та насиченого звучання верхніх нот;

5) сучасне італійське *bel canto* продовжує залишатися еталоном класичної краси співацького тону, кантиленів та інших видів звукознавства.

Основні засади стилю *bel canto* полягають в наступному:

– основними умовами для заняття вокалом є статева зрілість та систематичність;

– певна свобода та комфорт у положенні корпусу, що дозволяють внутрішнім органам (у тому числі і діафрагмі), безперешкодно брати участь у звукоутворенні;

– співака, що володіє *bel canto*, відрізняє прикрита манера співу голосних, ясна вимова, чітка атака звуку, володіння динамічними відтінками, рівність тембру в різних регістрах, а також точність інтонування і швидкість [19].

З плином часу стиль *bel canto* зазнавав неминучих трансформацій, оскільки асимілював різноманітні нові художні методи. Виникнення на початкових етапах розвитку *bel canto* віртуозного італійського стилю співу, відомого як патетика, характеризується застосуванням кантиленної техніки, великою кількістю колоратурних, підвищеною емоційною гостротою [9].

У 1723 році в трактаті П'єтро Франческо Тозі «Думка про колишніх і сучасних співаків або нотатки про колоратурний співперше заклени базові основи *bel canto* [39].

На чільне місце ставилося виховання точного слуху і чистої інтонації, точна атака звуку з подальшим його філіровкою (*messa di voce*), ідеальне поєднання перш за все двох сусідніх тонів (*portamento di voce*) як основи настільки ж ідеального *legato*, розширення діапазону за рахунок безпомилково вирівняного, «медоточивого» з'єднання регістрів (*unione mellifluis*), заборона форсованого звучання при свідомому контролі дихання. Ці вокальні настанови стали фундаментальними в мистецтві високого академічного співу на всі часи.

Лише після оволодіння основними вокальними техніками співаки переходили до орнаментативної, що мало вирішальне значення для досягнення *grazia del canto figurato*, або «витонченості колоратурного співу», і його надзвичайної досконалості. П. Тозі зазначав, що майстерність орнаментативної, вершина вокального мистецтва, зберігається для тих, хто володіє гострим інтелектом, живою уявою і широким знанням контрапункту.

Послідовно й поступово тренуючи та збільшуючи силу й гнучкість голосових зв'язок у практиці орнаментування, школа *bel canto* дала своїм прихильникам надзвичайний рівень мистецької свободи [21].

Виникнення стилю *bel canto* було зумовлене взаємовпливом винахідливості композитора та вокального виконання. Стель *bel canto*, поширений у першій половині XIX століття, проявляється як злиття двох основних принципів: кантилени та віртуозності.

«Кантилена» є більш складною мелодійною формою, має широке дихання, розгорнутість, розвиненість, незвичайною пластикою, що стало найважливішими ознаками *bel canto* XVIII ст. та першої половини XIX ст. Термін «віртуозність» (лат. *virtus* – «сила», «доблесть», «талант») трактується як «ідеал музичного виконання» [27].

XIX століття стало визначним періодом в історії опери, який характеризується видатними творами Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Гаetano Доніцетті та Джузеппе Верді. Виникнення опери як виду мистецтва неминуче вело до розвитку нових принципів вокальної педагогіки. Одним з таких принципів є рекомендація починати заняття вокалом з 18-19 років, коли організм достатньо підготовлений до фізичних і розумових навантажень. Це суперечить стандартам попередньої епохи, які пропагували раннє навчання. У навчанні набули великого значення вокалізації, які є обов'язковими в репертуарі кожного артиста і служать матеріалом як для вокальної техніки, так і для виразності. Більше того, зараз більший акцент робиться на включенні динамічних нюансів в арії, і вчителі прагнуть навчити співаків змішаній (реберно-черевній) техніці дихання. Ця техніка передбачає активну участь діафрагми, яка відіграє вирішальну роль у регуляції видиху та сприяє динамічним змінам голосу. Важливе значення має навчання «опорному» співу, який вимагає злагодженості всіх ланок голосового апарату. Реалізація цього методу гарантувала посилення вокальної сили, перевершуючи оркестрове звучання у просторах аудиторіях.

Варто визнати, що під час практики звукоутворення ХІХ століття закриті голосні звуки, такі як «а», «е» та «у», були прийняті як замітники відкритих звуків, поширених у ХVІІ-ХVІІІ століттях. Крім того, необхідно підкреслити інтеграцію техніки вібрато у вокальне виконання, що надає характерного тремтіння та запалу голосу. Вищезгадані систематичні принципи викладені в різних публікаціях ХІХ-го століття, зокрема в «Теоретико-практичному посібнику з вивчення співу» Франческо Ламперта, «Перші уроки вокалу», «Мистецтво співу», а також у праці Джованні Сільви «Вчитель співу» [24].

У часи Г. Доніцетті оперні співаки вважалися напів богами. Композитори, які писали музику для театру, прислухались до їхніх вимог й побажань, крім того, – залишали співакам для творчості певний простір. Адже вокаліст бажав якнайкраще проявити свою індивідуальність. Креативним проявом для вокаліста були так звані варіації, які у розгорнутих аріях соліст komponував на свій розсуд, виходячи з власних естетичних смаків і, безперечно, враховуючи свої вокальні можливості [7].

Г. Доніцетті – один з найпопулярніших середини ХІХ століття. Разом із В. Белліні він затвердив романтизм в італійському музичному театрі.

Доменіко Гаetano Марія Доніцетті (1797-1848) – представник італійської романтичної оперної школи, кумир шанувальників бельканто – з'явився на оперному горизонті Італії в той час, коли «вмирав Белліні і мовчав Россіні».

Власник невичерпного мелодійного дару, глибокого поетичного таланту та почуття театральності, Г. Доніцетті створив 74 опери, в яких розкрилася широта та різноманітність його композиторського обдарування. Опери Г. Доніцетті – плоди надзвичайно скрупульозної роботи композитора як над музикою, так і над лібрето.

Будучи широко освіченим музикантом, він використовував твори В. Гюго, А. Дюма-батька, В. Скотта, Дж. Байрона та Е. Скріба, сам намагався

писати лібретто, чудово складав гумористичні вірші. Композитор постійно прагнув вдосконалення своєї майстерності.

Сам композитор навчався у благодійній школі, яка готувала хористів для церкви, де постановка голосу була одним із основних предметів. Відповідно, Г. Доніцетті, знав проблеми та особливості вокального мистецтва. У зв'язку з цим мелодійний стиль композитора формувався у взаємодії оперного та вокального мистецтва.

Г. Доніцетті – композитор величезного мелодійного обдарування, щирий лірик, блискучий майстер вокального листа, чудовий знавець театру. Його найкращі твори, де ідейний задум виправдовує творчі зусилля, а натхнення поєднується з ретельністю фактурного оздоблення, – увійшли до золотого фонду італійської оперної літератури.

В оперній творчості Г. Доніцетті умовно можна виділити два періоди. У творах першого (1818-1830 рр.) дуже помітний вплив Дж. Россіні. Хоча опери нерівноцінні за змістом, майстерністю та проявом авторської індивідуальності, в них Г. Доніцетті постає чудовим мелодистом. Період творчої зрілості композитора посідає 30-ті – першу половину 40-х рр. У цей час він створює шедеври, що увійшли до історії музики [8].

Він є автором 72 опер. Г. Доніцетті працював у різних жанрах – у лірико-комічних («Любовний напій», «Дон Паскуалі» та ін.), лірико-драматичних («Лючія ді Ламермур», «Фаворитка» та ін.), соціально-психологічних («Лінда ді Шамуні», «Джемма ді Вержді» та ін.), історико-героїчних («Торквато Тассо», «Марія Стюарт»), у жанрі трагічної мелодрами («Лукреція Борджа», «Анна Бoleйн» та ін.).

Подібно до своїх сучасників Дж. Россіні та В.Белліні, цей композитор мав схильність використовувати як основу для своїх лібретто відомі літературні твори – Ф. Шіллера, І. Гете, В. Скотта (причому більшість з них не були італійськими авторами). Однак він вніс у ці твори навмисні зміни, щоб привести їх у відповідність до оперної структури. Цей послідовний й значний підхід до перетворення літературної основи опер Г. Доніцетті полягав

передусім у зосередженні уваги на ліричних виразних елементах, які були явно підкреслені в оригінальних текстах. Це можна спостерігати у відомому акценті на ліричну виразність в арії Неморіно з комедійної опери «Любовний напій», а також в «арії божевілья» з «Лючії ді Ламмермур».

Крім того, цей підхід спричинив «італіанізацію» сюжетів і персонажів, запозичених у різних європейських авторів, з метою наповнити їх почуттям ліризму і розкрити їх особливі ментальні риси. Цей органічний процес закономірно породив потребу у прославленні та ідеалізації, черпаючи натхнення з давніх традицій вокального мистецтва у церкві.

Створені ним опери відрізняються чудовою здатністю захоплювати, надзвичайною мелодійною плавністю, доступністю та елегантністю. Широкий спектр використаних театральних технік та сліпуча вокальна віртуозність у його творах завоювали відданих шанувальників у багатьох європейських країнах.

Опери Г. Доніцетті неймовірно багаті. Його комічні опери сяють мелодійною віртуозністю і пов'язані з італійським народним театром. Виконання вокальних партій у його операх вимагає від співака виняткової вокальної та технічної майстерності. До співаків висуваються такі вимоги, як володіння ідеальною кантиленою, блискуча віртуозна техніка, глибоке розуміння музично-сценічного образу.

В оперних партіях Г. Доніцетті порівняно рівномірно використовувалися кантилени та віртуозний стиль *bel canto*. У його оперних творах переважає віртуозність; зростає роль мовної інтонації, яка, поєднуючись з іншими видами співу, об'єднує та розвиває їх. Всі елементи *bel canto* Г. Доніцетті вільно взаємодіють, проникаючи один в одного [33].

Твори Г. Доніцетті 1840-х років стали для композитора значною зміною стилю. В останні роки свого життя він написав п'єси, які ознаменували перехід оперного мистецтва від історичної романтичної опери до соціальної драми музичного реалізму. Цей новий напрямок наголосив на ліризації дії, черпаючи натхнення з французької ліричної опери, вперше створеної Ш. Гуно і Ж. Бізе.

В партії Неморіно в комічній опері «Любовний напій» ліричні кульмінації партій корегуються мовленнєвою драматизацією звучання [5].

Для опер Г. Доніцетті характерне включення високого вокалу, що надавало виразному діапазону музичних композицій серйозний та релігійний елемент. Цей акцент на ліриці *bel canto*, поряд із складними сюжетними верствами, привернув увагу публіки. Важливо наголосити, що на експресивний характер виконавського прочитання, що виявляється в оперних творах Г. Доніцетті, впливають здібності романтичних жіночих голосів, які побудовані у напрямку на моделювання в них реєстродинамічних якостей кастратського співу – з потужними низькими та середніми нотами, а також більш легкими верхами.

Таким чином, *bel canto* є історично визначеним типом оперного інтонування, що сформувався в Італії у результаті найтіснішої взаємодії композиторської та вокально-виконавської творчої діяльності. *Bel canto* передбачає творчу кооперацію композитора і вокаліста.

В своїх операх Г. Доніцетті був зосереджений на ліричних виразних елементах, які були явно підкреслені в оригінальних текстах, порівняно рівномірно використовував кантилени та віртуозний стиль *bel canto*. Всі елементи *bel canto* Доніцетті вільно взаємодіють, проникаючи один в одного. Це можна спостерігати у відомому акценті на ліричну виразність в арії Неморіно з комедійної опери «Любовний напій».

1.2. Аксіологічне значення опери «Любовний напій» у музичній науці

«Любовний напій» – це комічна опера у двох діях композитора Гаetano Доніцетті на лібретто Феліче Романі, створеного на основі французького лібретто Ежена Скріба, написаного за мотивами твору Даніеля Обера «Любовне зілля» (фр. *Le philtre*) (1831). Сам Г. Доніцетті визначав її як «*melodramma giocoso*» (весела мелодрама).

Опера – один із найпопулярніших музичних жанрів у світовому мистецтві, який об'єднав воєдино у розгорнуту в часі та просторі спектакль-дійство музику (вокальну та інструментальну), драму, літературне слово (у формі лібретто), танець, сценічну гру виконавців та сценографію. Найголовнішими складовими синтезу оперного жанру виступають драма та музика. Їхнє різне співвідношення та характер взаємодії визначили у творчості європейських композиторів різних національних шкіл та стильових напрямів різноманіття жанрових видів опери, а також специфіку її драматургічного, композиційного та стилістичного рішення. Результати цих творчих пошуків отримували своє вираження у неодноразовому реформуванні оперного спектаклю, що стало складовою етапів розвитку жанру.

У сфері музичного театру основним історичним зразком комедійного жанру є італійська опера-буффа. Її витоки – комедія масок, пасторальна комедія, драматичні інтермедії епохи Відродження.

Автономія комедії в жанрі опери була досягнута в умовах італійської опери-буффа.

Опера-буффа виникла у XVIII столітті. Вона виросла в рамках основної п'єси: комічні інтермедії встановлювалися в кінці вистави, а потім набули самостійності (на початку XVIII ст. композитор А. Зено виключив з основної п'єси всі комедійні елементи, після чого комедійні замальовки, що використовувалися у скорочених виставах, стали автономними).

Виникненню опери-буфф передував тривалий період драматичного розвитку. Витоки драматичної та музичної комедії можна простежити до комедії масок епохи Відродження. Музика відіграє в цьому велику роль. На початку нової ери, крім комедії-маски, з'явилася і пасторальна комедія, що поєднувала пасторальну лірику з елементами драматизму, характерною образністю та народними інтонаціями. Хор виконав комедію-мадригал.

Лексичним матеріалом для майбутніх оперних буфф стали народні пісні Італії епохи Відродження – канцони, фротолі, страмботти, берагмаски, вілланели. Деякі з цих виступів мають елементи танцю та вистави.

Для поживлення сюжету вводяться комедійні сімейні сюжети та комедійні персонажі [20].

Прем'єра опери під оригінальною італійською назвою *L'elisir d'amore* відбулася 12 травня 1832 року в міланському оперному театрі *Teatro della Cannobianna*. Пізніше Г. Доніцетті написав дві трохи змінені версії.

«Любовний напій» – одна з найпопулярніших опер Г. Доніцетті, що повсюдно виконуються, в якій поруч є багато гумору і елементи драми. Вона є еволюцією опери-буффа, коли комічні характери також здатні демонструвати сильні напружені почуття.

«Любовному напою» – вигаданому всього лише за 13 днів, як стверджував сам Г. Доніцетті, – з самого початку супроводжував успіх, який вистава, яку часто і охоче ставлять оперні театри по всьому світу, має й донині.

Дія відбувається в невеликому італійському селі на початку XIX століття і оповідає про романтичні пригоди Неморіно, молодого, простоватого і сором'язливого міщанина, який закоханий у багату і примхливу Адіну і купує «еліксир кохання» у спробі отримати її увагу [8].

Події розвиваються між багатою молодою фермеркою Адіною, закоханого в неї бідняка Неморіно та солдатом Белькоре та виливаються у любовний трикутник.

Адіна – це неймовірно приваблива та багата молода особа, яка володіє кількома фермами. Вона захоплена книгами, в яких описуються гарні історії кохання. Саме одну з них – «Трістан та Ізольда» вона читає своїй подрузі Джаннетті. У цей час, осторонь, за ними спостерігає закоханий Неморіно, який підслухав краєм вуха про те, що за допомогою чарівного зілля герої книги змогли покохати один одного. Природно він вражений і в таємниці мріє роздобути такі загадкові зілля.

У цей час до Адіни наближається його суперник – сержант Белькорі. Він сміливіший за Неморіно, тому відразу ж визнається їй у почуттях і робить пропозицію. Але дівчина кокетливо відмовляє йому, адже вона не цього хотіла, їй потрібне піднесене кохання, як у книгах. Це все спонукало іншого

зітхання Неморіно відкритися і він викладає Адіні свої почуття. Дівчина проганяє настирливого юнака і відправляє його в місто до хворого дядька.

Юнак не вразив Адіну, отримав відмову і солдатів, але тут у їхньому селі з'являється мандрівний лікар Дулькамара (майже що Дуремар – але він і є не стільки лікар, як шарлатан). Основна спеціалізація лікаря – виготовлення та продаж усіляких зілля, особливою популярністю користується, звичайно ж, любовний напій.

У чергу вишиковується пів села, і Неморіно просить дати йому такий напій, щоб Адіна напевно вже стала його. За це він віддає останню золоту монету. Не послухавши порад лікаря про дозування зілля, Неморіно миттю висмикує всю пляшку, захмелює і, неймовірно впевнений у собі, вирушає до предмета свого обожнювання, щоб спробувати щастя знову і, заразом, перевірити дію любовного напою.

Дорогою дівчата звертають увагу на нього і, вразившись результатом, Неморіно поводить надто нахабно. Ображена Адіна на зло йому погоджується стати дружиною Белькорі. Відкинутий коханий вирушає за поясненнями до лікаря, проте шарлатан пропонує йому «більш потужні» зілля. Грошей у Неморіно більше немає, і солдат радить йому записатися в рекрути – кожному, хто вступив, виплачують грошову компенсацію.

Так і зробивши, він купує пляшку любовного напою, і за незрозумілим збігом дівчата починають падати навколо нього. Тут вже починає мучитися Адіна – чи не дуже вона поспішила, відмовивши такому юнакові.

Адіна усвідомлює любов, яку відчуває до неї Неморіно, тільки коли той погодився вступити до армії, щоб здобути більше еліксиру, щоб передбачити ефект закоханості.

І саме в цей момент Неморіно, за яким доглядають усі жінки, бо він розбагатів (завдяки спадку багатого дядька), побачить знамениту сльозу в очах Адіни, яка нарешті зрозуміє те величезне кохання, яке відчуває до нього.

Вступ, зроблений арфою і фаготом, відразу занурює слухача в похмуру і меланхолійну ауру (у тому числі завдяки тональності сі мінор), і на перший

план виходять слова здивованого Неморіно, між зневірою і надією нарешті обійняти кохану.

Неморіно підписав призовний контракт: наступного дня йому доведеться піти з солдатами боротися та загинути на війні. І тут ми чуємо фразу «на небесах можна померти» — фразу, яка абсолютно контрастує з початком, що дає нам перехід від тональності си мінор до сі мажор: це означає радість молодої людини, яку ніщо не турбує, крім погляду Адини, який коштував йому всього.

Лікар і тут пропонує свої послуги, проте дівчина відсилає Дулькамару, аргументуючи це тим, що вона має в арсеналі більш потужний засіб – жіночу хитрість.

Закінчується дійство тим, що закохані з'ясовують стосунки та вирішують одружуватися. Белькоре отримує відставку, а дівчина викупує Неморіно з рекрутів. Лікар щиро вірить, що допомогла чудодійна сила його напою, односельці теж, і всі купують у Дулькамари по пляшці зілля [16].

Опера «Любовний напій» розповідає про повсякденний спосіб життя звичайних людей і розмірковує про їх невимушену поведінку; як така, вона зберігає соціальну релевантність, що дозволяє поглянути через цей мелодраматичний твір на поведінку людей на італійському півострові початку ХІХ ст. – місце проживання композитора [38].

Образи в опері наділені великою людяністю, та наскрізь пронизані карикатурністю в стилі комедії Буффа. Можливо спрацювали образи з дитинства Г. Доніцетті, який бачив і сміливих солдафонів, які «перемогали» лише в амурних справах та лікарів – шарлатанів, прагнучих заробити на чудодійних зіллях.

Г. Доніцетті знайшов у комедії Скріба, покладеної в основу опери, персонажі, які були знайомі йому з дитинства, щоправда, багато в них було даниною традиціям паризького ярмаркового театру. У Белькорі, смішному своєю перебільшеною галантністю, композитор впізнав того самого бравого сержанта, кумира сільських хлопчаків, що йшов на чолі взводу по пильних

вулицях його рідного селища, підкручуючи вуса однією рукою і молодцювато подбаченяє іншою. Хлопчаки не спускали з сержанта захоплених очей і, намагаючись не відстати від нього, підрівнювали крок... Гротескно-комічний Дулькамара нагадав композитору вправних і веселих шарлатанів, тямущих шахраїв, які обманювали наївних і довірливих людей. І, нарешті, в Адіні і Неморіно композитор розглянув те, що змусило його взятися за перо і в чотирнадцять днів створити оперу, яка стала цілою епохою в італійській музичній комедії.

Г. Доніцетті перейнявся співчуттям до скромного сільського хлопця, зображеного в комедії Скріба смішним дурником. Співчуття змусило композитора відійти від жартівливо-комедійного дозволу сюжету і наділити свого юного героя рисами, які привернули до нього симпатії глядачів, а отже, і симпатії Адіни, яка полюбила Неморіно не тому, що він став багатим спадкоємцем, а тому, що він хороший, добрий і гідний кохання.

У «Любовному напої» риси романтизму уживаються з комізмом опери-буфф. Доніцетті не хотів позбавляти образи Белькоре та Дулькамара буффонно-комічних рис – це суперечило б духу часу. Але він цілком змінив трактування двох головних персонажів. Замість комедії положень він створив комедію характерів. Тому фінал опери звучить не як благополучне завершення комедії, бо як природний висновок історії одного кохання.

Музична мова чотирьох головних персонажів, зрозуміло, не однакова: Белькоре і Дулькамара змальовані в основному за допомогою спеціально лінійних, умовно-буффонних музичних прийомів, тоді як Адіна і Неморіно наділені мелодійною, поетично виразною музичною мовою.

Це одна з кращих комічних опер Доніцетті, яка втілює традиції італійської опери-буффа. У ній відчувається пародійне, знижене трактування романтичної теми: любовне зілля, що вирішує долю Ізольди та Трістана (історією яких захоплена Адіна), підміняється дешевим вином — цей мотив іде від Скріба, співака практицизму, виразника антиромантичних тенденцій.

Однак у музиці пародійні елементи в окресленні центральних героїв Адина і Неморіно не відчуваються.

Всупереч комічним ситуаціям, в які під впливом вина потрапляє боязкий закоханий, його мелос, коли він співає про кохання, має одухотворений, мрійливий характер (така арія Неморіно, одна з найпопулярніших арій тенорового репертуару). Сфера комічного – це образи Дулькамари та Белькорі, в їхніх партіях використано характерні прийоми буффа. Блискуча, блискуча, повна веселощів та щирого почуття музика написана Доніцетті за два тижні. Не позбавлена опера й деяких сатиричних акцентів як у осміянні шарлатанів, котрим невігластво, темрява народу служить живильним середовищем, і у образі вербувальника солдатів Белькоре [28].

Лібрето було доручено Феліче Романі, з яким він співпрацював неодноразово. У його написання, Романи використовував водевіль Еге. Скриба, і навіть готове лібрето до опері Д. Обера «Любовне зілля».

Образи всіх чотирьох героїв майстерно змальовані в численних аріях і дуетах, що не відрізняються, на противагу іншим операм Доніцетті, найскладнішою віртуозністю, але мелодій, що радують яскравістю легко запам'ятовуються і жвавістю ритмів. Для окреслення молодого закоханого героя використано ліричні фарби, що пов'язано з тенденцією розвитку комічного жанру в середині XIX століття.

Невелика оркестрова прелюдія починається дзвінком закликком до уваги; його змінює співуча тема, що варіюється у розвитку. В опері вони в такому вигляді не зустрічаються, але за настроєм близькі багатьом мелодіям.

У кожному з двох актів – дві картини, хоча зміна декорацій є не обов'язковою і, зазвичай, у постановках не здійснюється.

1-а картина I акта містить три каватини з хором, що йдуть поспіль. Каватина Неморіно «*Quanto è bella, quanto è cara*» («Як зоря вона прекрасна») полонить гнучкою, світлою ліричною кантиленою. У каватині читає книгу Адина «*Bella crudele Isotta*» («До черстої і злої Ізольди любов'ю Трістан палав»), навпаки, вокальна партія позбавлена розспівів, тоді як більш співуча

тема звучить в оркестрі; тільки наприкінці, коли до Адіни та хору приєднується Неморіно, з'являються пасажі, високі ноти.

Дріб барабана і бадьорий марш передують каватину Белькоре «*Come Paride vezzoso*» («Раз підніс Паріс красивий»). Хоча вона характеризує непереможного воїна Белькоре, але позбавлена войовничості: їй властивий плавний ритм, широкі співи, віртуозні каденції, пасажі. До Белькорі приєднуються інші герої, і сольний номер перетворюється на квартет. Дуєт Адіни і Неморіно, що укладає картину, «*Chiedi all'aura lusinghiera*» («Якщо запитаєш у зефіра») відзначений красою кантилени і багатством прикрас.

У 2-й картині переважають дуєти та ансамблі. Спочатку соло корнета сповіщає прибуття Дулькамари; його каватину готує схвильований хор цікавих селян. Каватина «*Udite, udite, o rustici*» («Уважайте, слухайте, невігласи ви») – широко розгорнутий номер зі зміною контрастних епізодів, де чергується комічно важлива декламація, буфонна скоромовка на одній ноті, синкопований танцювальний наспів (трансформована тема корнета). Потім слідує два різнохарактерні дуєти.

У першому «*Voglio dire... io stupendo*» («Ви скажіть... я не знаю») переклички коротких речитативних реплік змінюються стрімкою, схвильованою мовою, що захлинається. Хоча вона розкриває переживання Неморіно, партія Дулькамари побудована на тих же темах, а наприкінці їхніх голосів зливаються в терцію.

У дуєті Неморіно та Адіни «*Esulti pur la barbara*» («Лікуй же, о жорстока») з чітко акцентованою, енергійною, рішучою темою кілька разів зіставляється безтурботне ля-ля-ля героя без слів. Продовженням служать ансамблі, що йдуть без перерви, поступово розростаються. Терцет починається маршовою темою «*In guerra ed in amor*» («У коханні і на війні»), з якою виступає Белькоре, пануючи також в останньому розділі, що глузливо звучить. Потім учасники квартету обмінюються короткими фразами у темпі, що все прискорюється. Перелом настає в повільному епізоді з сумною кантиленою Неморіно «*Adina, credimi*» («Адіно, вір же мені»); її завершують

повні розпачу трелі та пасажі. У заключному епізоді голоси поєднуються в унісон, хоча почуття, що хвилюють Неморіно, різко відмінні від переживань інших.

1-а картина II акта присвячена весіллю Адіни та Белькорі. Безтурботні настрої, що панують у хоровій застільній, зберігаються в баркаролі на два голоси «*Io son ricco e tu sei bella*» (Я багатий, а ти красива). Оригінально рішення дуету «*Ai perigli della guerra*» («Серед небезпек битв військових») у сцені вербування.

Висловлювання героїв індивідуалізовані: зворушливі співучі фрази – у Неморіно, скоромовка *staccato* – у Белькорі; тільки коли сержанту вдається перемогти сумніви Неморіно, його скоромовка поступається місцем розцвіченому віртуозними пасажами маршу.

2-а картина, подібно до попередніх, починається масовою сценою, а кінець перекидає арку до початку I акта: тут також чергуються три сольні номери. Діалог жіночого хору із Джанеттою «*Saria possibile?*» («Вже не вигадка?»), таємничий, приглушений, майже цілком на *piano-pianissimo*, – найкращий хоровий номер опери. Продовженням є кuartет з хором «*Dell'elisir mirabile*» («О, еліксир чудовий»), у центрі якого – абсолютно перетворений, впевнений у собі Неморіно. У дуєті Адіни та Дулькамари «*Quanto amore!*» («От любов!») партії героїв самостійні: вона має протяжніша тема, в нього – буфонна скоромовка.

Різко виділяється меланхолійний романс Неморіно «*Una furtiva lagrima*» («Тиха слізка капнула») – рідкісна мелодійна знахідка Г. Доніцетті, найкраще з коли-небудь написаного композитором. Швидка стретта з віртуозними пасажами та гранично високими нотами, настільки улюбленими Г. Доніцетті, тут відсутня. Зовсім інший характер властивий арії Адіни «*Prendi; prendi, per me sei libero*» («Бачиш, вільний знову ти»): радість любові, що прокинулася, виражена блискучими колоратурами, безліччю каденцій, причому цей сольний номер швидше нагадує дует. Така ж фінальна арія Дулькамари, що звучить на тлі хору, «*Ei corregge ogni difetto*» («Виправляє всі вади»); до неї

включається ансамбль солістів. Цей останній номер повторює початок II акту, будучи побудований на темі «баркароли на два голоси», навіть у тій самій тональності.

В цій опері особливо варто відзначити головну роль Неморіно, знамениту арію якого «*Una furtiva lagrima*» («Сльози коханої бачив я») виконували найкращі тенори, як то серед інших: Енріко Карузо, Маріо Ланца, Альфредо Крауз, Лучано Паваротті, Пласідо Домінго та Хуан Діанго Флорес. Це дуже делікатна роль, яка вимагає виконавця, який знає, як дотриматися балансу між комедією і драмою і здатний «достукатися» до серця глядача.

Виконавець партії повинен мати блискучу техніку для виконання, за неможливістю «сховатися» за оркестром. Композитор переконав Феліче, тому ми можемо чути цю чудову арію в опері. Арія стає сублімацією кохання Неморіно завдяки вираженню глибоко романтичної муки щастя. Коли він бачить сльозу на очах коханої, як прямий доказ кохання, народжується ця арія. Хоча опера вважається комічною, саме ця арія принизана неймовірним почуттям щирої любові. Дуже часто цю арію викривлюють в сучасних кінофільмах в романтичних сценах.

Висновки до Розділу 1

Bel canto є історично визначеним типом оперного інтонування, що сформувався в Італії у результаті найтіснішої взаємодії композиторської та вокально-виконавської творчої діяльності. Цей стиль передбачає творчу кооперацію композитора і вокаліста.

В оперних партіях Г. Доніцетті порівняно рівномірно використовувалися кантилени та віртуозний стиль *bel canto*. У його оперних творах переважає віртуозність; зростає роль мовної інтонації, яка, поєднуючись з іншими видами співу, об'єднує та розвиває їх. Для опер Г. Доніцетті характерне включення високого вокалу, що надавало виразному діапазону музичних композицій серйозний та релігійний елемент. Цей акцент

на ліриці *bel canto*, поряд із складними сюжетними верствами, привернув увагу публіки.

В своїх операх Г. Доніцетті був зосереджений на ліричних виразних елементах, які були явно підкреслені в оригінальних текстах, порівняно рівномірно використовував кантілени та віртуозний стиль *bel canto*. Всі елементи *bel canto* Г. Доніцетті вільно взаємодіють, проникаючи один в одного. Це можна спостерігати у відомому акценті на ліричну виразність в арії Неморіно з комедійної опери «Любовний напій».

«Любовний напій» – одна з найпопулярніших опер Г. Доніцетті, що повсюдно виконуються, в якій поруч є багато гумору і елементи драми. Вона є еволюцією опери-буффа, коли комічні характери також здатні демонструвати сильні почуття. Дія відбувається в невеликому італійському селі на початку XIX століття і оповідає про романтичні пригоди Неморіно, молодого, простоватого і сором'язливого міщанина, який закоханий у багату і примхливу Адіну і купує «еліксир кохання» у спробі отримати її розташування.

Опера «Любовний напій» розповідає про повсякденний спосіб життя звичайних людей і розмірковує про їх невимушену поведінку; як така, вона зберігає соціальну релевантність, що дозволяє поглянути через цей мелодраматичний твір на поведінку людей на італійському півострові початку XIX ст. – місце проживання композитора.

Образи в опері наділені великою людяністю, та наскрізь пронизані карикатурністю в стилі комедії Буффа. Можливо спрацювали образи з дитинства Доніцетті, який бачив і сміливих солдафонів, які «перемогали» лише в амурних справах та лікарів – шарлатанів, прагнучих заробити на чудодійних зіллях.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРСЬКІ ПРИЙОМИ ВІДТВОРЕННЯ ЕЛЕМЕНТУ КОМІЧНОСТІ В ОПЕРІ Г. ДОНЦЕТТІ «ЛЮБОВНИЙ НАШІЙ»

2.1. Елементи комічного в опері

Комічна опера – це один із жанрів оперного мистецтва, який поєднує в собі елементи комедії та музичної драми. Відмінною рисою комічної опери є гумористичні сцени, комічні персонажі та смішні ситуації.

Комічна опера, як жанр, має різні форми, які відрізняються своїми особливостями та жанровими рисами:

- опера буффа – це найпопулярніша форма комічної опери. Вона характеризується легкою, жартівливою та свіжою атмосферою. У ній присутні яскраві комічні сцени та персонажі, і гумор часто ґрунтується на ситуаційній коміці та грі слів;

- опера комічна – це форма комічної опери, яка поєднує в собі музичність та гумор. У ній є елементи оперної драми, але змішані з комічними епізодами;

- опера-легенда – це форма комічної опери, яка ґрунтується на народних легендах і переказах. Вона зазвичай має фантастичний сюжет та яскраву візуальну стилістику;

- опера-фарс – це форма комічної опери, яка є карикатурним зображенням сцен і персонажів. Вона часто використовувала комічні стереотипи та пародії інших оперних творів.

Прояв комізму як естетичного явища можливий у видах мистецтва, що помітно різняться між собою за своєю природою та набором виразних засобів. При цьому сама сутність комізму залишається незмінною, змінюються лише способи адаптації до середовища конкретного мистецтва зі специфічними особливостями його художньої виразності. Узагальнюючи ознаки, якими має будь-який комічний прийом, слід зазначити, що головною його властивістю є

наявність певної невідповідності поняттю норми, що чітко розпізнається. Сама ж норма, щодо якої виникає комічна невідповідність, може являти собою як поняття етичного характеру, так і еталон будь-якого об'єкта, явища, події, дії, вербальної конструкції, візуального, і що найважливіше в даному випадку звукового образу. Крім того, виявлена невідповідність не повинна викликати у суб'єкта таких емоцій, які здатні заблокувати отримання задоволення комізмом. До цих емоцій відносяться жалість, гнів, огида, співчуття тощо. буд. Також дуже важливим є фактор отримання задоволення від розгадування додаткових смислів, що криються в структурі того чи іншого комічного прийому.

Сама природа музичного середовища надає помітний вплив на особливості комічного, що проявляється в ній. Головна відмінність цього середовища полягає в тому, що в процесі сприйняття музики мислення маніпулює особливим типом операндів, якими є не слова-поняття, а музичні звуки, що підпорядковуються певній системі правил їх організації, завдяки якій стає можливим передача естетичної інформації різного характеру.

По суті, це означає, що при зіставленні способів передачі комічного ефекту в музиці та, наприклад, у мові виявляється основна відмінність. Воно полягає в тому, що в промові інформація передається за рахунок поєднання значень слів та співвідношень між цими значеннями. Тому комічне втілюється в даному випадку тим чи іншим способом як невідповідності лише на рівні конкретних, точних значень та його поєднань. Коли ж розглядається музична мова з її структурними особливостями, то виявляється, що вона позбавлена такої суворої системи фіксованих значень, як мова вербальна.

З цієї причини слід позначити деякі властивості музики як особливого середовища для формування комізму.

Комічне у музиці - це художньо виражена композитором оцінка навколишнього світу, мистецтва, зокрема музики, котра знаходила у кожному культурну епоху свої кошти реалізації його історично актуального розуміння. Вивчення музикою змін змісту комічного, викликаних впливом на авторів

філософських інтенцій їх часів реалізує, константний ознака культури - її потреба у самоописанні.

Співвідношення у культурі категорій піднесеного - низовинного, трагічного - комічного, поетичного - прозового, актуалізація будь-якої їх завжди свідчить про характер епохи. Сьогодні набуло актуальності комічне, що спонукає авторів та слухачів до перегляду та рефлексії колишніх цінностей.

Ще в чотирнадцятому столітті склалися такі музичні жанри, як «гумореска», «каприччіо» тощо. Моцарт не тільки блискуче жартував у своїй музиці, а й брав для своїх опер кумедні, двозначні сюжети.

Гумор у музиці може бути чистим та добрим, проте часто він носить іронічний підтекст. Як правило, це скоріше глузування, ніж жарт.

Музика як вид мистецтва повною мірою торкнулася сфери комічного та опанувала всі емоційні різновиди даної категорії. Комічне міцно увійшло область професійної музичної творчості, базуючись на властивій музичної мови логіці і втілюючись у вигляді виразних засобів музики у творах китайських і європейських композиторів.

Музичні прийоми та засоби для відображення комічного найрізноманітніші. До найпоширеніших відносяться такі, як раптові зміни ритму і темпу, навмисні синкопи, «безглузді» стрибки, які створюються специфічною інтервалікою, контрастне співвідношення динаміки, тембру, регістрів, складна ладова або акордова основа та безліч інших.

Іванов, формулюючи музичні прийоми комічного (втім, властиві не одній цій якості і не тільки в музиці) відмічає наступні: деформацію, примітивізацію, зіставлення, несподіванку, Бородін зазначав, що «семантично стабільні ритмоінтонаційні комплекси утворюють ще одну систему смислових відносин, яка підпорядковується вже не лише іманентної музичної логіки, а й логіці позамузичної понятійності». Це, своєю чергою, призводить до порушення інерції сприйняття.

Повна гумору італійська опера-буфа виробила свої специфічні засоби музичної виразності. Це – моторність, вокальна скоромовка, мотивна розчленованість, повторюваність тих самих мелодійних оборотів.

В основі комічного враження часто лежить ефект несподіванки. Наприклад, Й. Гайдн у Лондонських симфоніях порушує логіку танцювально-побутових жанрів несподіваними паузами, динамічними контрастами. Один із найвідоміших жартів композитора – раптовий удар літавр, що перериває тихий і спокійний перебіг музики (в анданті симфонії №94) [17].

Одним з цікавих прийомів є так звана музикальна скоромовка, що створюється в основному шляхом репетиційності та хроматичних послідовностей. Як приклад можна назвати комічний образ Лепорелло з «Дон-Жуана» А. Моцарта.

Часто комізм у музиці створюється шляхом ілюстративності - музична п'єса французького композитора ХХ століття Ж. Ібера «Маленький біленький ослик», де явно простежується характерне «і-а» ослика.

Ще один прийом - навмисне запровадження фальшивих нот.

Іноді комічне в музиці досягається завдяки влучно використаній формі.

Одним із найдієвіших способів створення комічного в музиці є музична пародія та імітація, в основі яких лежить будь-якого роду контраст.

У інструментальних творах обігруються виразні можливості різних тембрів. Комізм виникає при зіставленні далеких регістрів, полярних за своїми характеристиками інструментів. Прикладом такого комічного діалогу може бути дует флейти і фагота з тріо менуету Симфонії №101 Й. Гайдна.

Контрастність створюється у музиці як співвідношенням динаміки і тембру, як видно на прикладі гайднівських симфоній.

Контрастність створюється і за рахунок своєрідних гармонійних поставлень, і завдяки незвичайному тональному плану твору. Яскравим прикладом може бути третина Першої симфонії Г. Малера. Гумористичний ефект тут прихований у зміні-співставленні далеких мажорних тональностей, що ніби витісняють одна одну.

Часто контрастність виявляється у невідповідності одночасно застосовуваних стилів чи жанрів, що також створює пародійність.

Одним з найчастіше вживаних прийомів, вкладених у створення музичної пародії, є стилізація, тобто. свідоме використання старовинних жанрів і форм, або стилю будь-якого композитора і представлення їх у новому світлі. Поєднання старовинних форм із сучасною музичною мовою (гармонією, інструментуванням та ін.) створює, як правило, небувалий ефект. Показовим у цьому випадку є балет «Створення світу» французького композитора ХХ століття Д. Мійо, в якому поєднання новітніх сучасних досягнень музики з канонами традиційних форм спрямоване на створення життєрадісного, добродушного гумору [3].

Комізм може бути заснований на гротеску - перебільшенні будь-якої однієї риси образу. Гротеск – інтенсивне комедійне перебільшення та загострення, що надає образу фантастичного характеру та умовності, що порушує межі правдоподібності. І, що особливо важливо, що виводить образ за межі ймовірного, деформуючи його. Гротеск – перебільшення та загострення, де сатиричне поєднується з фантастичним [29].

Базові взаємозв'язки між властивостями звучання і відчуттями, що викликаються, мають походження не стільки культурного характеру, тобто не набуваються в процесі виховання і прилучення до панівної на даний момент системи виразних засобів, інакше кажучи — до конкретного стану художньої дійсності. Ці взаємозв'язки сягають корінням у загальні закономірності сприйняття, які, на відміну від художньої дійсності та визначального її стану культури, не схильні до кардинальних змін. Завдяки незмінності закономірностей сприйняття саме принципи прояву комізму в музиці, засновані на синестезії, можуть бути настільки стійкими, що музична мова, модифікуючись з часом на рівні системи жанрових та стильових елементів, надовго зберігає сформовані комічні прийоми без ризику втрати комічного ефекту.

Серед таких відхилень можна назвати компоненти звуковисотного та тембрового порядку, що входять до структури комічного музичного прийому. Наприклад, до подібних елементів можуть бути віднесені невідповідність висоти звучання або виконання нормального діапазону інструменту, невідповідність тембру інструменту його типової ролі в інструментуванні, а також навмисне явне гіпертрофоване спотворення тембру з використанням технічних засобів. Досить близько цієї групи стоять інтонаційні складові комічних музичних прийомів, такі як ефект «навмисної фальші звучання» чи звукове наслідування, яке асоціативно пов'язується свідомістю із зразками тих чи інших характерних відомих інтонацій, куди відбувається посилення.

Природа музики та музичного комізму передбачає використання компонентів тимчасового порядку — темпових та метроритмічних. Відповідно в пам'яті слухача може зберігатися уявлення про перебільшено швидкий або уповільнений темп, навмисне порушення ритмічної структури або спеціально внесених в метроритмічну організацію музичної мови помилки як про найбільш ймовірні ознаки комічного прийому. Також сюди відноситься ритмічне наслідування, що передбачає впізнання імітованої дії шляхом виникнення асоціативного зв'язку зі швидкістю тих чи інших рухів або процесів, з їх членуванням у часі та ритмічною структурою. Можливе також використання особливостей зміни динаміки звучання в часі — наприклад, невиправдані безглузді перепади гучності або порушення природності динаміки (наростання гучності замість згасання тощо).

Комічне в музиці здатне виявлятися в тих випадках, коли сенс сприймається не за рахунок індивідуальних автономних смислів розрізнених елементів, а внаслідок їхньої взаємної кореляції в загальному контексті художньої дійсності. Якщо у подібному ключі розглядати передачу комічного ефекту засобами музики, то як контекст, що формує сенс, виступатиме не тільки стан суто музичного шару художньої дійсності, а й стан такого на рівні сукупності засобів вираження опери. Художня реальність формує поняття норми, отже, і відхилення від норми, яке може стати основою комічного.

Оскільки контекст художньої дійсності динамічно змінюється відповідно до існуючих культурних тенденцій, то й поняття норми, а також потенційно комічного відхилення від неї, що впливає на комічне сенсоутворення, також є рухомими, що динамічно змінюються.

Комічне завжди було одним із предметів наукового дослідження. Але з часом змінюється розуміння комічного ефекту. Змінюються його форми та засоби, а також авторський стиль. Використовуються певні прийоми та способи вираження комічного, через що стиль і мова набуває своєї унікальності та неповторності [6].

Опера комедійного змісту, незалежно від того, де і коли вона написана і як її жанрове позначення (*buffa*, зінгшпіль, баладна, музична комедія, оперета, мюзикл), відноситься до різновиду комічної опери. Як би не відрізнялися ці опери за стилями та традиціями, у них є споріднені риси. Сюжети, як правило, беруться із повсякденного життя, із сучасності. Тому і музика комічних опер завжди ближча до побутової, популярної, доступної. Музичні номери, навіть якщо вони називаються аріями, дуетами тощо, за характером наближаються до пісень.

Крім того, дія в комічній опері завжди розвивається швидко, ускладнюється всілякими непорозуміннями, плутанинами, перевдяганнями, обдурюваннями. Основний зміст комічних опер розкривається не у музичних номерах, а розмовних діалогах. Тому глядачеві-слухачеві дуже важливо уважно стежити за текстом лібрето.

У теоретичній літературі поняття «засіб» і «прийом» розмежовуються лише умовно та вживаються паралельно, а найчастіше й ототожнюються. Багато авторів у своїх роботах розглядають такі засоби комічного, як: гумор та іронію – у єдиному значенні, а також сатиру. Один і той же засіб може бути забезпечений кількома прийомами. Сила комічного твору, значність гумору та сатири залежать від вибору автором прийомів та їх доречного використання, вмілого введення тексту.

Прийоми можуть бути пов'язані з сюжетом твору, характерами явищ та образів, можуть породжуватися їх поведінкою та діями, ситуацією, комізм можуть створювати одяг героя та деталі звичайних предметів; водночас прийоми комічного формуються у безпосередньому зв'язку з мовними – мовними засобами. Звідси випливає що основними функціями комічного вважатимуться: мовну характеристику ситуації, характеристику предмета, героя, мовну характеристику персонажа, самохарактеристику персонажа

У комічній опері музика посідає центральне місце. Особливістю даного жанру є поєднання музичних номерів із діалогами та дією на сцені. Музичні твори в комічній опері часто містять елементи сатири, пародії та іронії, що робить її особливо привабливою та цікавою для глядача.

Фарс – це сміх примітивний, грубий, викликаний моментами падіння людей, сценами побутових бійок тощо.

Гумор і сатира – вищі види комічного.

Гумором є сміх доброзичливий, м'який, що відображає переважно позитивне ставлення до об'єкта критики.

Сатира спрямована негативні явища дійсності. Вона народжує сміх різкий, що викриває, знищує.

Іронія – це комічне, яке постає під маскою серйозного.

Завдяки цьому комічна опера успішно поєднує у собі елегантність оперної музики та специфіку комедійного жанру.

Типове розкриття сюжету комічної опери включає плутанину, плітки, секрети і складності, які провокують непередбачувані ситуації та роблять сюжетну лінію комічної опери непростюю та різноманітною.

Однією з особливостей сюжету комічної опери є змішання реальності та фантазії. Оперні дії можуть відбуватися в оточенні фантастичних персонажів або у вигаданих світах, що додає комічного ефекту та дозволяє глядачеві насолоджуватися казковістю та непередбачуваністю сюжету.

Комічна опера також часто використовує елементи кумедних трюків, фізичного гумору та комічної постановки, щоб полегшити настрій глядача та створити атмосферу веселоців та розваг.

Жанрові риси комічної опери:

– перша та найважливіша риса комічної опери – це її комічна спрямованість. На відміну від трагічної чи драматичної опери, головна мета комічної опери – викликати сміх та радість у глядачів. Гумор і комічні ситуації просочують кожен аспект комічної опери, від сюжету до музики та виконання;

– друга риса комічної опери – це легкість та невимушеність у виконанні. Комічна опера спрямована на створення розслабленої та веселої атмосфери, тому виконання має бути яскравим, енергійним та невимушеним. Артисти використовують комічну гру, жестикуляцію та міміку, щоб посилити комічний ефект;

– третя риса комічної опери — використання стереотипних персонажів і ситуацій. У комічній опері часто зустрічаються типові комічні персонажі, такі як герої-дурні, клоуни, ошуканці та безпосередні комічні ситуації, засновані на нерозумінні, світському житті та любовних інтригах [29].

Композиторські прийоми, що використовуються в оперних пародіях, при всій їхній різноплановості виявляються відносно єдиними:

1) пародійне рішення лібретто, а також його «узгодження» з музикою (наприклад, сюжет вирішено в комічному плані, а його музичне втілення апелює до серйозної, трагічної стилістики);

2) аглютинація, тобто з'єднання в музичному рішенні стилістично контрастують, «непоєднуваних» елементів (пов'язаних як з *seria*, так і з *buffa*);

3) посилення на жанр, що має стійкі позамузичні асоціації (наприклад, марш, менует, фолія);

4) використання музичних цитат;

5) прийом тембрової травестії [11].

Використання специфічних вокальних прийомів, таких як високі та низькі ноти, випадкові вокальні крики чи імітацію звукових ефектів, щоб створити комічний ефект.

Основні особливості комічного оперного жанру: розмовні діалоги, речитативи, аріозність і динамічні ансамблі, близькість до колоритного народного тематизму, детальніші, ніж ранніх етапах становлення жанру, характеристики персонажів.

Слід також відмітити, що художньо-образний зміст вокального твору як цілісне явище виникає на основі взаємодії діалектично пов'язаних між собою музичного та поетичного компонентів. Зважаючи на те, що ці дві складові тільки у своїй єдності закладають основу створення виконавцем художньо-образного змісту твору, виховання співацької майстерності пов'язують не тільки з якісним мелодійно-вокальним інтонуванням, а і з донесенням до слухача образної змістовності поетичного тексту.

Вокаліст повинен відчувати силу поетичного слова, постійно шукати оптимальні можливості його виразності в найбільш точному нюансі та в поєднанні з музичною артикуляцією. Проспіване слово повинне бути скарбницею краси мови, його необхідно плекати, наполегливо працювати над ясністю, фонетичною точністю вимови, якою б мовою не співав виконавець [26].

Для мистецтва в інтерпретації важливим є акт відтворення художнього образу як реалізація його розуміння, тлумачення, емоційного та творчого осягнення. Тому інтерпретація в мистецтві - завжди процес індивідуальний, оскільки виконавець - інтерпретатор відтворює художній образ на основі своїх власних уявлень про нього, власного ставлення, яке зумовлено його власним досвідом, фаховою компетентністю. Це кардинально відрізняє сутність інтерпретації в мистецтві та в науці, «оскільки в процесі інтерпретації художнього тексту або музичного твору інтерпретатор – літературознавець, режисер, виконавець – завжди вносить в матеріал, що інтерпретується, деякий

особовий сенс, тлумачить його по-своєму. Це слугує основою множинності інтерпретацій в мистецтві й літературі» [18].

2.2. Композиторські прийоми відтворення елементу комічності в сцені де Неморіно випив «любовного напою»

Для дослідження була обрана сцена з першого акту, в якій Неморіно випив «любовного напою».

Сюжет цієї сцени полягає в наступному: Нетерпіння Неморіно таке велике, що він випиває «любовний напій» відразу і з незвички п'яніє. Здивована Адіна бачить разючу зміну у поведінці Неморіно. Він раптово повеселішав, жартує, сміється, навіть не дивиться в її бік! І заявляє, що до ранку зовсім зцілиться від кохання. Неморіно спокійний. Він стає сміливим. Він сідає на лаву біля таверни, розкладає акуратно їжу і співає на все горло: ла-ра-ла, ла-ра-ла, ла-ра-ла. Побачивши Адіну, він хотів було бігти до неї, але стримав себе: «Навіщо поспішати, завтра все наважиться...» Адіна здивована. Вона зауважила, що в Неморіно щось змінилося. Натхненний вином, Неморіно заводить власну мелодію («Esulti pur la barbara»), і цього разу Адіна слухняно повторює її. Він навіть двічі кидає виклик колоратурою, на що вона рішуче відповідає чистими верхніми нотами. Тепер дует завершується унісоном голосів, що свідчить про підвищення авторитету Неморіно в очах Адіни.

Caro elisir! Sei mio!
 Sì tutto mio... Com'esser dêe possente
 la tua virtù se, non bevuto ancora,
 di tanta gioia già mi colmi il petto!
 Ma perché mai l'effetto
 non ne poss'io vedere
 prima che un giorno intier non sia trascorso?
 Bevasi. Oh, buono! Oh, caro! Un altro sorso.
 Oh, qual di vena in vena
 dolce calor mi scorre!... Ah! forse anch'essa...
 Forse la fiamma stessa
 incomincia a sentir... Certo la sente...
 Me l'annunzia la gioia e l'appetito

Che in me si risvegliò tutto in un tratto.
*(siede sulla panca dell'osteria: si cava di saccoccia pane e frutta: mangia
cantando a gola piena)*

La ra, la ra, la ra.

Далі проведене дослідження виконання даної сцени такими виконавцями, як Роландо Віллазон, Лучано Поваротті та

Роландо Віллазон народився в сім'ї з австрійським корінням, відвідував німецьку школу і добре розмовляє німецькою. У віці 11 років він вступив до Академії образотворчих мистецтв, де здобув уроки музики, акторської майстерності, класичного балету та танцю модерн.

У 1990 році баритон Артуро Ньето пробудив у ньому інтерес до оперного співу і став його першим педагогом. Вільясон продовжив вокальну освіту в національній консерваторії у Енріке Хасо та виграв два конкурси вокалістів у себе на батьківщині. Тоді він був помічений баритоном Габріелем Міхаресом, який допоміг йому розпочати міжнародну кар'єру.

У 1998 році Роландо Вільясон був прийнятий у стажерську трупу опери Сан-Франциско, що дало йому можливість брати участь у майстер-класах Джоан Сазерленд та ін. Наступним важливим етапом була Програма для молодих артистів опери Пітсбурга з успішними виступами в операх «Капулетті» Белліні, «Лючія ді Ламмермур» Гаetano Доніцетті та «Ванесса» Семюела Барбера. У 1999 році Вільясон зайняв друге місце у патронованому Пласідо Домінго вокальному конкурсі «Опералія», отримав спеціальну премію за виконання сарсуели, а також приз симпатій слухачів.

Виконав роль Неморіно у 2006 році.

У виконанні Роландо Віллазона комізм в цій сцені створює поведінка виконавця, його рухи, якими він показує схмиління Неморіно, комічна гра, жестикуляція та міміка, те, як він їсть яблука, що посилює комічний ефект [14].

Він розмовляє з пляшкою «любовного напою» перед тим, як випити його.

В даній сцені можна спостерігати змішання реальності та фантазії, Неморіно випиває вино, вважаючи що це чарівний «любовний напій», що додає комічного ефекту.

Комічною є також реакція Адіни, коли вона бачить схмелілого Неморіно, дивується його байдужості до неї.

Adina
(Chi è quel matto?
Traveggo, o è Nemorino?
Così allegro! E perché?)

Nemorino
Diamine! È dessa...
(*si alza per correre a lei, ma si arresta e siede di nuovo*)
(Ma no... non ci appressiam. De' miei sospiri
non si stanchi per or. Tant'è... domani
adorar mi dovrà quel cor spietato.)

Adina
(Non mi guarda neppur!
Com'è cambiato!)

Nemorino
La ra, la ra, la lera!
La ra, la ra, la ra.

Adina
(Non so se è finta o vera
la sua giocondità.)

Nemorino
(Finora amor non sente.)

Adina
(Vuol far l'indifferente.)

Nemorino
(Esulti pur la barbara
per poco alle mie pene:
domani avranno termine,
domani mi amerà.)

Adina
 (Spezzar vorria lo stolido,
 gettar le sue catene,
 ma gravi più del solito
 pesar le sentirà.)

Nemorino
 La ra, la ra...

Adina
 (*avvicinandosi a lui*)
 Bravissimo!

La lezion ti giova.

Nemorino
 È ver: la metto in opera
 così per una prova.

Adina
 Dunque, il soffrir primiero?

Nemorino
 Dimenticarlo io spero.

Adina
 Dunque, l'antico foco?...

Nemorino
 Si estinguerà fra poco.
 Ancora un giorno solo,
 e il core guarirà.

Adina
 Davver? Me ne consolo...
 Ma pure... si vedrà.

Nemorino
 (Esulti pur la barbara
 per poco alle mie pene:
 domani avranno termine
 domani mi amerà.)

Adina
 (Spezzar vorria lo stolido
 gettar le sue catene,
 ma gravi più del solito
 pesar le sentirà.)

Ці персонажи є стереотипними, сама ситуація, в якій опинився Неморіно, те, що його обдурили, є комічним. Ця невідповідність є одним з прийомів, який використав композитор для надання комічності. Романтичний любовний стимул підпадає під іронічне розвінчування.

Спів Неморіно чергується високими та низькими нотами, аріозністю.

Лучано Поваротті – італійський оперний співак (тенор). Наприкінці своєї кар'єри займався також популярною музикою. Один з найвідоміших і найулюбленіших оперних співаків усіх часів. Здійснив численні записи цілих опер і індивідуальних арій, здобувши славу за якість свого голосу, і зрештою утвердився як один з найкращих тенорів ХХ століття, діставши титул «Короля вехнього до».

У виконанні Лучано Поваротті виконання менш комічне і більше виявляє самообман – впевнений Неморіно, переконаний, що напій рано подіє, навмисно намагається показати свою байдужість, цим жорстоким самонавіюванням він навпаки віддаляє мрію. Навіть сп'яніння, що настало, він сприймає, як початок дії «любовного» напою.

Варто відзначити, що виконання Поваротті більш стримане, але його рухи, жестикуляція та міміка теж мають ефект комізму [36].

Майкл Лапорт виконав роль Неморіно у 2023 році.

Майкл Лапорт у ролі Неморіно використовує набагато менше прийомів комічного, його міміка та жестикуляції більш наближені до норми. Ефекту комічного він домагається за рахунок безглуздої квітки за вухом [35].

Таким чином, найбільшого комізму набула сцена з першого акту, в якій Неморіно випив «любовного напою», у виконанні Роландо Віллазона.

В цій сцені явним є використання такого композиторського прийому відтворення елементу комічності як сатиричний гротеск (інтенсивне комедійне перебільшення та загострення, що надає образу фантастичного характеру та умовності, що порушує межі правдоподібності; що виводить образ за межі ймовірного, деформує його; перебільшення та загострення, де сатиричне поєднується з фантастичним» Любовний напій Гаetano [32].

Композитор використовує прийом навмисної невідповідності змісту тексту та музики. Музика комічного плану ніби ставить під сумнів серйозність слів, виявляє іронічний підтекст.

Висновки до розділу 2

Дія в комічній опері завжди розвивається швидко, ускладнюється всілякими непорозуміннями, плутанинами, перевдяганнями, обдурюваннями. Основний зміст комічних опер розкривається над музичних номерах, а розмовних діалогах. Тому глядачеві-слухачеві дуже важливо уважно стежити за текстом лібрето.

У комічній опері музика посідає центральне місце. Особливістю даного жанру є поєднання музичних номерів із діалогами та дією на сцені. Музичні твори в комічній опері часто містять елементи сатири, пародії та іронії, що робить її особливо привабливою та цікавою для глядача.

Комічна опера також часто використовує елементи кумедних трюків, фізичного гумору та комічної постановки, щоб полегшити настрій глядача та створити атмосферу веселощів та розваг.

Основні особливості комічного оперного жанру: розмовні діалоги, речитативи, аріозність і динамічні ансамблі, близькість до колоритного народного тематизму, детальніші, ніж ранніх етапах становлення жанру, характеристики персонажів.

Для дослідження була обрана сцена з першого акту, в якій Неморіно випив «любовного напою».

В цьому сюжеті можна спостерігати безліч елементів, характерних комічній опері. Комізм створює поведінка виконавця, його рухи, якими він показує схмиління Неморіно, комічна гра, жестикуляція та міміка, те, як він їсть яблука, що посилює комічний ефект. Він розмовляє з пляшкою «любовного напою» перед тим, як випити його.

В даній сцені можна спостерігати змішання реальності та фантазії, Неморіно випиває вино, вважаючи що це чарівний «любовний напій», що додає комічного ефекту.

Комічною є також реакція Адіни, коли вона бачить схмелілого Неморіно, дивується його байдужості до неї.

Ці персонажі є стереотипними, сама ситуація, в якій опинився Неморіно, те, що його обдурили, є комічним. Ця невідповідність є одним з прийомів, який використав композитор для надання комічності. Романтичний любовний стимул підпадає під іронічне розвінчування.

У виконанні Роландо Віллазона комізм в цій сцені створює поведінка виконавця, його рухи, якими він показує схмиління Неморіно, комічна гра, жестикуляція та міміка, те, як він їсть яблука, що посилює комічний ефект.

У виконанні Лучано Поворотті виконання менш комічне і більше виявляє самообман – впевнений Неморіно, переконаний, що напій рано подіє, навмисно намагається показати свою байдужість, цим жорстоким самонавіюванням він навпаки віддаляє мрію. Навіть сп'яніння, що настало, він сприймає, як початок дії «любовного» напою. Варто відзначити, що виконання Поворотті більш стримане, але його рухи, жестикуляція та міміка теж мають ефект комізму.

Майкл Лапорт у ролі Неморіно використовує набагато менше прийомів комічного, його міміка та жестикуляції більш наближені до норми. Ефекту комічного він домагається за рахунок безглуздої квітки за вухом.

Таким чином, найбільшого комізму набула сцена з першого акту, в якій Неморіно випив «любовного напою», у виконанні Роландо Віллазона.

Спів Неморіно чергується високими та низькими нотами, аріозністю. В цій сцені явним є використання такого композиторського прийому відтворення елементу комічності як сатиричний гротеск. Композитор використовує прийом навмисної невідповідності змісту тексту та музики. Музика комічного плану ніби ставить під сумнів серйозність слів, виявляє іронічний підтекст.

Таким чином, навіть в одній обраній сцені прослідковується насиченість композиторськими прийомами відтворення елементу комічності.

ВИСНОВКИ

Bel canto є історично визначеним типом оперного інтонування, що сформувався в Італії у результаті найтіснішої взаємодії композиторської та вокально-виконавської творчої діяльності. Отже belcanto передбачає творчу кооперацію композитора і вокаліста.

Стиль bel canto пройшов в своєму розвитку наступні етапи:

1) ранній так званий «патетичний стиль» bel canto, заснований на виразній кантілені (винятковій мелодійній зв'язності), якому були притаманні велика кількість віртуозних ефектів, витонченість і краса звучання, піднесений поетичний текст;

2) розквіт «неаполітанської школи» з використанням розгорнутої колоратури (сукупності орнаментальних прийомів у вокальній музиці, насамперед у класичній опері);

3) «бравурний стиль» bel canto відрізнявся красою мелодії та голосу;

4) «класичний», bel canto або canto florito («розцвічений спів»), в якому найбільше цінується технічна досконалість голосу – тривалість дихання, володіння всіма видами колоратури, майстерність філіровки, блиск виконання найважчих пасажів, вміння імпровізувати; від співаків потрібна реалістична передача почуттів живих персонажів; кантілена сильно драматизується та збагачується психологічними нюансами, підвищуються вимоги до звучності голосу та насиченого звучання верхніх нот;

5) сучасне італійське bel canto продовжує залишатися еталоном класичної краси співацького тону, кантіленів та інших видів звукознавства.

В оперних партіях Г. Доніцетті порівняно рівномірно використовувалися кантілени та віртуозний стиль bel canto. У його оперних творах переважає віртуозність; зростає роль мовної інтонації, яка, поєднуючись з іншими видами співу, об'єднує та розвиває їх. Для опер Г. Доніцетті характерне включення високого вокалу, що надавало виразному діапазону музичних композицій серйозний та релігійний елемент. Цей акцент

на ліриці *bel canto*, поряд із складними сюжетними верствами, привернув увагу публіки.

В своїх операх Г. Доніцетті був зосереджений на ліричних виразних елементах, які були явно підкреслені в оригінальних текстах, порівняно рівномірно використовував кантілени та віртуозний стиль *bel canto*. Всі елементи *bel canto* Доніцетті вільно взаємодіють, проникаючи один в одного. Це можна спостерігати у відомому акценті на ліричну виразність в арії Неморіно з комедійної опери «Любовний напій».

«Любовний напій» – одна з найпопулярніших опер Г. Доніцетті, що повсюдно виконуються, в якій поруч є багато гумору і елементи драми. Вона є еволюцією опери-буффа, коли комічні характери також здатні демонструвати сильні почуття. Дія відбувається в невеликому італійському селі на початку XIX століття і оповідає про романтичні пригоди Неморіно, молодого, простоватого і сором'язливого міщанина, який закоханий у багату і примхливу Адіну і купує «еліксир кохання» у спробі отримати її розташування.

Опера «Любовний напій» розповідає про повсякденний спосіб життя звичайних людей і розмірковує про їх невимушену поведінку; як така, вона зберігає соціальну релевантність, що дозволяє поглянути через цей мелодраматичний твір на поведінку людей на італійському півострові початку XIX ст. – місце проживання композитора.

Образи в опері наділені великою людяністю, та наскрізь пронизані карикатурністю в стилі комедії Буффа. Можливо спрацювали образи з дитинства Доніцетті, який бачив і сміливих солдафонів, які «перемогали» лише в амурних справах та лікарів – шарлатанів, прагнучих заробити на чудодійних зіллях.

Дія в комічній опері завжди розвивається швидко, ускладнюється всілякими непорозуміннями, плутанинами, перевдяганнями, обдурюваннями. Основний зміст комічних опер розкривається над музичних номерах, а

розмовних діалогах. Тому глядачеві-слухачеві дуже важливо уважно стежити за текстом лібрето.

Прийоми можуть бути пов'язані з сюжетом твору, характерами явищ та образів, можуть породжуватися їх поведінкою та діями, ситуацією, комізм можуть створювати одяг героя та деталі звичайних предметів; водночас прийоми комічного формуються у безпосередньому зв'язку з мовними – мовними засобами. Звідси впливає що основними функціями комічного вважатимуться: мовну характеристику ситуації, характеристику предмета, героя, мовну характеристику персонажа, самохарактеристику персонажа

У комічній опері музика посідає центральне місце. Особливістю даного жанру є поєднання музичних номерів із діалогами та дією на сцені. Музичні твори в комічній опері часто містять елементи сатири, пародії та іронії, що робить її особливо привабливою та цікавою для глядача.

Комічна опера також часто використовує елементи кумедних трюків, фізичного гумору та комічної постановки, щоб полегшити настрій глядача та створити атмосферу веселощів та розваг.

Основні особливості комічного оперного жанру: розмовні діалоги, речитативи, аріозність і динамічні ансамблі, близькість до колоритного народного тематизму, детальніші, ніж ранніх етапах становлення жанру, характеристики персонажів.

Для дослідження була обрана сцена з першого акту, в якій Неморіно випив «любовного напою».

В цьому сюжеті можна спостерігати безліч елементів, характерних комічній опері.

У виконанні Роландо Віллазона комізм в цій сцені створює поведінка виконавця, його рухи, якими він показує схмиління Неморіно, комічна гра, жестикуляція та міміка, те, як він їсть яблука, що посилює комічний ефект.

У виконанні Лучано Поваротті виконання менш комічне і більше виявляє самообман – впевнений Неморіно, переконаний, що напій рано подіє, навмисно намагається показати свою байдужість, цим жорстоким

самонавіюванням він навпаки віддаляє мрію. Навіть сп'яніння, що настало, він сприймає, як початок дії «любовного» напою. Варто відзначити, що виконання Поворотті більш стримане, але його рухи, жестикуляція та міміка теж мають ефект комізму.

Майкл Лапорт у ролі Неморіно використовує набагато менше прийомів комічного, його міміка та жестикуляції більш наближені до норми. Ефекту комічного він домагається за рахунок безглуздої квітки за вухом.

Таким чином, найбільшого комізму набула сцена з першого акту, в якій Неморіно випив «любовного напою», у виконанні Роландо Віллазона.

В даній сцені можна спостерігати змішання реальності та фантазії, Неморіно випиває вино, вважаючи що це чарівний «любовний напій», що додає комічного ефекту.

Комічною є також реакція Адіни, коли вона бачить схмелілого Неморіно, дивується його байдужості до неї.

Ці персонажі є стереотипними, сама ситуація, в якій опинився Неморіно, те, що його обдурили, є комічним. Ця невідповідність є одним з прийомів, який використав композитор для надання комічності. Романтичний любовний стимул підпадає під іронічне розвінчування.

Спів Неморіно чергується високими та низькими нотами, аріозністю. В цій сцені явним є використання такого композиторського прийому відтворення елемента комічності як сатиричний гротеск. Композитор використовує прийом навмисної невідповідності змісту тексту та музики. Музика комічного плану ніби ставить під сумнів серйозність слів, виявляє іронічний підтекст.

Таким чином, навіть в одній обраній сцені прослідковується насиченість композиторськими прийомами відтворення елемента комічності.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Бельканто, bel canto. URL: <https://www.belcanto.ru/belcanto.html> (дата звернення: 16.04.2024).
2. Білий В. І. Мистецтво «бельканто»: історичний шлях від витоків до сучасного оперного вокального виконавства. Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії. 2021. С. 29-33.
3. Бондар Н. А., Линтварєєва А. Ю. Комічне в музиці // <http://doksia.onu.edu.ua/article/view/177529/177410>
4. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики (кінець XVI – XIX століття): навчальний посібник. Миколаїв, 2018. 306 с.
5. Буркацька Т. В. Ліричний як виразна якість в операх Г. Доніцетті. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. № 27 С. 224-236.
6. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
7. Вокальна специфіка belcanto. URL: <https://zbruc.eu/node/93945> (дата звернення: 13.04.2024).
8. Гаetano Доніцетті. URL: <https://www.belcanto.ru/donizetti.html> (дата звернення: 13.04.2024)
9. Галкіна С. А. Теоретичні засади мистецтва bel canto. *Актуальні проблеми та сучасні тренди науки, культури, мистецтва у творчій освіті*. 2021. № 1. С. 38-42.
10. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
11. Денисов А. В. Пародія в італійській та французькій опері XVIII століття: питання поетики. *Opera musicologica*. 2017. № 3. С. 52-64.
12. Довгань, Л. М. Академическое вокальное искусство и современность. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес*. 2012. № 1. С. 28-33.

13. Драч І. Художня виразність італійського bel canto як системи музичного інтонування. *З історії національних оперних шкіл*. 1988. № 1. С. 64-76.
14. Любовний напій Гаetano Доніцетті – оперний гід та синопсис. URL: <https://opera-inside.com/> (дата звернення: 24.04.2024).
15. Любовний напій, Гаetano Доніцетті. URL: <https://veniceoperatickets.com/rekomenduem/lyubovniy-napitok-gran-teatro-la-fenice/?p=32&l=5&id=1102> (дата звернення: 14.04.2024).
16. Опера «Любовний напій» Гаetano Доніцетті. URL: <http://www.potudan.ru/proizvedenia/opera-lyubovnyj-napitok-gaetano-donicetti.html> (дата звернення: 14.04.2024).
17. Пустовіт Є. А. До питання про комічне у музичному мистецтві // Питання теорії музики. Вип.30. М.: ГМШ, 1977. С. 6-19.
18. Реброва О. Є. Просвітницька сутність художньої інтерпретації: педагогічний контекст. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес*. 2012. № 1. С. 162-163.
19. Рудяк А. Н. Що потрібно знати про техніку bel canto співаку-початківцю. *Символ науки: міжнародний науковий журнал*. 2019. № 10. С. 97-100.
20. Рябцева І. М., Трач Д. Д. Історичні моделі комічного жанру в опері. *Science and technology: problems, prospects and innovations*. 2022. № 1. С. 308-312.
21. Симонова Е. Історичний зміст терміну bel canto. *Musiqi dūnyasi*. 2012. № 1. С. 64-70.
22. Стахевич А. Мистецтво bel canto в італійській опері XVII–XVIII ст. Харків, 2000. 305 с.
23. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга. 2013. 176 с.
24. Степанова Л. А. До питання про становлення стилю bel canto. *Вісник ВСГІК*. 2017. № 3. С. 61-65.

25. Тоцька Л. О. Вокально-виконавський стиль «bel canto»: історикотеоретичний аспект. Наукові записки [Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова]. Сер.: Педагогічні та історичні науки. 2012. № 1 (107). С. 208-217.
26. Хоменко А. Б. До питання вдосконалення вокально-мовленнєвої культури співака. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес*. 2012. № 1. С. 305-307.
27. Черемна Е. А., Купець Л. А. Мелодичний стиль Г. Доніцетті в операх 1830-х років. *Культурна спадщина*. 2020. № 1. С. 244-248.
28. Шапінська Є. М. «Сильна, як смерть, любов ...»: легенда про Трістана та Ізольда у просторі інтерпретацій. *Культура та мистецтво*. 2017. № 6. С. 121-132.
29. Шахова Л. А. Про деякі типові прийоми втілення комічного у музиці. *Проблеми фундаментальної підготовки у школі та вузі у контексті сучасності*. 2018. № 1. С. 253-256.
30. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
31. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: підручник [для студ. вищ. навч. закл.]. – 3-тє вид., допов. / В. Д. Шульгіна. – К.: НАКККиМ, 2016. – 264 с.
32. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва: I ч. Монографія: 2-ге видання, перероблене та доповнене. Івано-Франківськ, 2014. 316 с.
33. Щербикіна Н. Л. Бельканто у творчості Россіні, Белліні та Доніцетті. *Історичні, філософські, політичні та юридичні науки, культурологія та мистецтвознавство*. 2013. № 5 (31). С. 203-207.
34. Apel W. Dictionary of Music. New York: E.P. Dutton, 1974. 935 p.
35. L'elisir d'amore - full opera with English subtitles. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LXtpTLdT5WM> (дата звернення: 01.06.2024).

36. Luciano Pavarotti & Judith Blegen - Caro elisir. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=z2w7Uw4a2EI> (дата звернення: 01.06.2024).
37. Potter J. Tenor: history of a voice. Yale University Press, 2009. 306 p.
38. Solomon Y. Information Serendipity, Pseudo-Serendipity, Zemblanity, Disruptive Discovery and Nemorinity: Revisiting Donizetti's and Romani's Opera Buffa L'elisir d'Amore. Poster Descriptions. 2018. № 1. P. 4-8.
39. Tosi P. Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. Bologna, 1723. *Della Corte, A. Canto e bel canto. Torino.* 1933. № 1. P. 16-92.
40. Wood H. The Gentle Art of Singing. London, 1930. T. 1. 158 p.