

**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**

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ БАРТОЛО
В ОПЕРАХ ДЖ. РОССІНІ ТА В. А. МОЦАРТА:
ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ ПІДХІД**

**Магістерська робота
БЕЗУБА ДМИТРА ВОЛОДИМИРОВИЧА**

**Науковий керівник –
доктор мистецтвознавства, професор
Гребенюк Наталія Євгенівна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і тестів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Д. В. Безуб

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ В.-А. МОЦАРТА ТА ДЖ. РОССІНІ: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ.....	7
1.1. Оперна творчість В.-А. Моцарта та Дж. Россіні у об'єктиві наукових досліджень.....	7
1.2. Образ Бартоло в літературних першоджерелах.....	11
Висновки до	
Розділу 1.....	18
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ БАРТОЛО В ОПЕРІ В. МОЦАРТА «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО».....	20
2.1. Історія створення опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта.....	20
2.2. Композиторське тлумачення образу Бартоло в контексті опери «Весілля Фігаро».....	23
Висновки до Розділу 2.....	27
РОЗДІЛ 3. ПАРТІЯ ДОКТОРА БАРТОЛО В КОНТЕКСТІ ОПЕРИ ДЖ. РОССІНІ «СЕВІЛЬСЬКИЙ ЦИРУЛЬНИК».....	28
3.1. Жанрово-композиційні особливості опери Дж. Россіні «Севільський цирульник».....	28
3.2. Роль доктора Бартоло в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник».....	31
Висновки до Розділу 3.....	35
ВИСНОВКИ.....	37
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	41

ВСТУП

Актуальність теми. У наші дні оперний вокаліст стає не просто виконавцем тієї чи іншої партії класичного оперного репертуару, а й інтерпретатором відповідного образу. Сучасний режисерський театр передбачає надзвичайно різноманітне трактування образів персонажів тих опер, які завсідники оперних театрів звикли бачити другорядними та незначущими. Це ставить перед виконавцями додаткові завдання – не лише бездоганно, на професійному технічному рівні виконати вокальну партію, але й глибоко проникнути у зображуваний образ та передати глядачу його унікальність.

Це спонукає виконавців приділяти пильну увагу навіть тим персонажам, які здаються на перший погляд другорядними. Саме у таких образах, сценічна інтерпретація яких не є настільки канонічною, перед виконавцями відкриваються горизонти творчих експериментів.

Однією із важливих партій для низького чоловічого голосу є партія Бартоло, що присутня у двох видатних операх – «Севільському цирульнику» Дж. Россіні та «Весіллі Фігаро» В. А. Моцарта. Розуміння специфіки композиторської інтерпретації одного і того ж образу, а також відповідних виконавських завдань, що постають перед виконавцем, є надзвичайно актуальними як з наукової точки зору, так і враховуючи виконавський досвід автора даного дослідження.

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

Предметом даного дослідження є специфіка трактування образу Бартоло у операх Дж. Россіні та В. А. Моцарта.

Матеріалом дослідження є нотний текст опер «Севільський цирульник» Дж. Россіні та «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, а також текст комедій «Севільський цирульник» та «Одруження Фігаро» П'єра Бомарше.

Мета дослідження – виявити специфіку виконавського підходу до трактування образу Бартоло у операх Дж. Россіні та В. А. Моцарта.

Досягненню поставленої мети має сприяти вирішення наступних наукових завдань:

- здійснити огляд наукових джерел, присвячених дослідженню оперної творчості В. А. Моцарта та Дж. Россіні;
- виявити специфіку втілення образу Бартоло в літературних першоджерелах (комедіях «Севільський цирульник» та «Одруження Фігаро» П'єра Бомарше);
- окреслити історію створення опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта;
- виявити специфіку композиторського тлумачення образу Бартоло в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта;
- здійснити аналіз жанрово-композиційних особливостей опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні;
- виявити специфіку ролі доктора Бартоло в опері «Севільський цирульник» Дж. Россіні.

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

- *історіографічного*, задіяного з метою опрацювання наукових джерел, присвячених дослідженню оперної творчості В. А. Моцарта та Дж. Россіні;
- *жанрового*, що використовується для виявлення жанрово-композиційних особливостей опер «Севільський цирульник» Дж. Россіні та «Севільський цирульник» Дж. Россіні;
- *стильового*, задіяного з метою виявлення стильової специфіки опер «Севільський цирульник» Дж. Россіні та «Севільський цирульник» Дж. Россіні;

- *аналітичного*, що застосовуються для виявлення композиційних особливостях опер «Севільський цирульник» Дж. Россіні та «Севільський цирульник» Дж. Россіні;
- *виконавського*, задіяного з метою виявлення виконавської специфіки партії Бартоло у операх «Севільський цирульник» Дж. Россіні та «Севільський цирульник» Дж. Россіні;
- *компаративного*, застосованого з метою порівняння композиторського тлумачення образу Бартоло у операх «Севільський цирульник» Дж. Россіні та «Севільський цирульник» Дж. Россіні.

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

- оперна творчість В. А. Моцарта (Младенова Т. [17], Очеретовська Н. [22], Регрут В. [23, 24], Сакало О. [26], Сімакова С. [27], Bauman Th. [40], Carter T. [41], Gutman R. [42], Heartz D. [43], Robinson P. [46], Steptoe A. [47]);
- оперна творчість Дж. Россіні (Молибога А. [18], Тітова Г. [32], Черкашина-Губаренко М. Р. [33, 34], Osborne R. [45], Senici E. [48]);
- історія та методика вокального виконавства (Гнидь Б. [5], Говорухіна Н. [6], Гребенюк Н. [7, 8], Колодуб І. [12], Мадішева Т. [16], Стахевич О. [31]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що у даному дослідженні вперше виявлено специфіку виконавського підходу до трактування образу Бартоло у операх Дж. Россіні та В. А. Моцарта.

Практична значимість отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених оперній творчості В. А. Моцарта та Дж. Россіні, а також у межах курсів «Академічний спів», «Оперний клас», «Історія вокального виконавства».

Структура дослідження. Дана робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 45 сторінок, з них 39 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 48 позицій, у тому числі 9 джерел іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ В.-А. МОЦАРТА ТА ДЖ. РОССІНІ: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Оперна творчість В.-А. Моцарта та Дж. Россіні у об'єктиві наукових досліджень

Сьогодні важко уявити собі будь-який оперний театр світу без опер Вольфганга Амадея Моцарта. Попри те, що В. А. Моцарт, безумовно, був композитором-універсалом, що створював шедеври у всіх існуючих у добу класицизму жанрах, провідними жанрами його творчості були передусім опера та симфонія. Жанр опери надзвичайно цікавив В. А. Моцарта від самого початку його композиторської діяльності. Широкої популярності набули його хрестоматійні слова: «Я заздрю всім, хто пише опери. Я готовий плакати, коли чую оперну арію. Бажання писати опери – це моя *idea fix*» [43].

Свою першу оперу «Аполлон та Гіацинт» («Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis», 1767) Моцарт написав у віці десяти років. Всього композитором створено близько двадцяти опер. Головні оперні твори, які сьогодні вважаються шедеврами світової оперної сцени, були створені протягом останнього, так званого «віденського» періоду творчості композитора (1781–1791 роки). До них відносяться «Викрадення з сералю» («Die Entführung aus dem Serail», 1782), «Весілля Фігаро» («Le nozze di Figaro», 1786), «Дон Жуан» («Don Giovanni», 1787), «Так чинять усі жінки» («Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti», 1790), «Милосердя Тита» («La clemenza di Tito», 1791) та «Чарівна флейта» («Die Zauberflöte», 1791).

Оперна творчість В. А. Моцарта вже багато десятиліть привертає увагу дослідників-музикознавців. Наукові дослідження сучасних зарубіжних музикологів присвячені різним аспектам моцартівських оперних творів. Деякі з них спрямовані першою чергою на детальний аналіз стилю та композиційних рішень, застосованих В. А. Моцартом у його оперних творах. Такою, наприклад, є праця Д. Герца (Daniel Heartz) «Опери Моцарта» («Mozart's Operas») [43], у якій

детально аналізуються моцартівські опери. Автор демонструє глибокі знання соціальних умов та історії кінця XVIII століття, а також театру та мистецтва зазначеної доби, застосовуючи їх до вивчення опер В. А. Моцарта останнього десятиліття його життя [43].

Заслуговують на увагу й праці, сфокусовані на вивченні взаємодії музики та драматургії в оперних творах В. А. Моцарта. Музично-драматургічний аспект підіймається у праці Е. Стептоу (Andrew Steptoe) «The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, and *Così fan tutte*», автор якої аналізує специфіку драматургії опер В. А. Моцарта, написаних на тексти Лоренцо да Понте [47].

Соціокультурний контекст створення та виконання опер В. А. Моцарта досліджується у праці Джеймса Вебстера (James Webster) та Мері Хантер (Mary Hunter) «Opera Buffa in Mozart's Vienna», у якій репрезентовано жанр моцартівської опери-буффа, зокрема, «Весілля Фігаро» та «Так чинять усі жінки» [44].

Не оминули своєю увагою оперну творчість В. А. Моцарта й українські дослідники, у сфері наукових інтересів яких опиняються найрізноманітніші аспекти моцартівських оперних творів. Так, семантичні властивості оперного тексту на прикладі оперних творів досліджує В. Регрут [23, 24]. Музикознавець окреслює актуальні напрямки сучасного моцартознавства, виділяючи текстологічний підхід як «найбільш відповідний до вивчення семантичних та жанрово-композиційних властивостей оперної поезики В. А. Моцарта» [24, с. 169]. Застосований дослідником підхід дозволяє йому, зокрема, окреслити специфіку метамови моцартівських оперних текстів, яка, на думку автора, пов'язана передусім з літературним першоджерелом (наприклад, для «Весілля Фігаро» це твір Бомарше, а для «Дон Жуана» – сформований світовою культурою архетип) [24].

У іншій своїй праці В. Регрут розглядає драматичне як чинник оперної драматургії у творчості В. А. Моцарта. Дослідник ставить собі за завдання обґрунтування категорії драматичного як «вирішальної у створенні

індивідуально-авторської оперної поетики В. Моцарта» [23, с. 129]. Дослідник виділяє хорові епізоди, що утворюють в оперх В. А. Моцарта власний план діалогічних відносин, противагою яким є ансамблеві сцени, у яких, на думку дослідника, найглибше розкриваються характери оперних персонажів [23].

Педагогічний аспект, пов'язаний із оперною творчістю В. А. Моцарта, розглядає у своїх працях С. Сімакова [27]. Дослідниця зазначає, що вокальні твори композитора, серед яких вона виділяє й оперні номери, зазвичай позначені «гармонійно ясною та яскравою, виразною мелодією, правдивістю та визначеністю образів, що досягається поєднанням слова, сценічної дії і вокальних засобів» [27, с. 97]. На думку науковиці, у вокальних, у тому числі оперних творах В. А. Моцарта поєднується типовість з індивідуальною неповторністю персонажів, в результаті чого утворюються унікальні «звукові портрети героїв». С. Сімакова наголошує на тому, що знайомство майбутніх фахівців із вокальними творами В. А. Моцарта, вміння їх аналізувати, розуміння застосованих композитором засобів музичної та художньої виразності має сприяти виробленню системи відповідних знань, яка є ключовим чинником для створення власних виконавських інтерпретацій процесі творчої роботи над оперним образом [27].

Орієнталізм як етико-естетичну стильову модель творчості В. А. Моцарта досліджує Т. Младенова [17]. Дослідниця зазначає, що захоплення орієнтальною тематикою пронизує оперну творчість В. А. Моцарта: вже в основі його першої опери-зінгшпіля «Заїда» покладено східний сюжет. «Останній номер опери – марш – має яничарську атрибутику: на тлі активного, ритмічного супроводу струнних *collegno* гобой (*solo*) імітує звучання турецьких духових інструментів. Використання такого фактурного прийому створює оманливе враження – начебто соло гобою звучить у супроводі маленьких барабанчиків, які в дійсності відсутні у партитурі», – наводить приклад орієнталізму в оперній творчості В. А. Моцарта дослідниця [17, с. 17]. Досліджуючи опери «Викрадення із сералю» та «Чарівна флейта» у обраному ракурсі, музикознавиця доходить висновку щодо трансформації стилю В. Моцарта, яка відбулася завдяки

долученню композитора до орієнтального напрямку як через вже існуючі у європейському мистецтві алюзії на східну культуру, так і через релігійно-філософські течії, пов'язані з культурами країн Сходу [17].

Подібний ракурс дослідження обирає й О. Сакало [26], у науковому фокусі якої опиняється зв'язок опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта та давньоіранської міфології. Детальний аналіз опери дозволяє науковиці виявити в ній мотиви давньоіранської міфології, що, на думку музикознавиці, надають цілісності лібрето опери, відновлюючи смислову єдність між її першою і другою частинами [26].

Специфіку оперного амплуа баритона, зокрема, його етимологічний та образно-смисловий аспекти, на прикладі різноманітних оперних партій, у тому числі із моцартівських опер, окреслює у своєму дослідженні О. Муравська, зазначаючи, що у оперних творах В. А. Моцарта баритонові амплуа часто представлені активними діяльними персонажами, «що не позбавлені почуття гумору і зв'язку з комічним жанром» [21, с. 155].

У творчості Джоакіно Россіні опери відігравали не меншу роль, ніж у творчості Вольфганга Амадея Моцарта. У доробку Дж. Россіні – духовна та камерна музики, а також тридцять дев'ять опер, серед яких найвідоміші – це італійські опери-буффа «Севільський цирульник» («Il Barbiere di Siviglia», 1816) та «Попелюшка» («La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo», 1817), а також музичні «епопеї» «Мойсей у Єгипті» («Mosè in Egitto», 1818) та «Вільгельм Телль» («Guillaume Tell», 1829). Однією із провідних рис творчості Дж. Россіні було тяжіння натхнених, пісенних мелодій; за визначний талант мелодиста Дж. Россіні називали «італійським Моцартом».

Дж. Россіні був реформатором італійської опери, а також здійснив значний вплив на розвиток всього європейського оперного мистецтва XIX століття. Не дивно, що творчість композитора зазнала всебічного дослідження сучасними музикознавцями. Серед важливих праць зарубіжних дослідників слід згадати роботу Річарда Осборна (Richard Osborne) «Rossini: His Life and Works» [45], що є важливим джерелом для вивчення життя і творчості композитора. Це

дослідження сфокусоване на композиційних деталях оперних творів Дж. Россіні, їх стильовій приналежності та впливу на європейську музичну культуру тогочасного періоду. Праця Філіпа Госсета (Philip Gossett) «Divas and Scholars: Performing Italian Opera», автор якої розглядає історію оперного виконавства в Італії, включає розділи, присвячені творчості Дж. Россіні; ця робота є важливою у контексті дослідження виконавських аспектів оперної творчості композитора.

Досить різноманітну низку питань підіймає збірка досліджень «The Cambridge Companion to Rossini» під редакцією Емануеля Сенічі (Emanuele Senici) [48]. У цьому зібранні есеїв розглядаються різні аспекти творчості Дж. Россіні, зокрема, його оперна творчість, композиторський стиль, драматургічні аспекти та соціокультурний контекст, в якому він жив та творив.

Українські музикознавці також не лишилися осторонь дослідження оперної творчості Дж. Россіні. Зокрема, чимало праць, присвячених різноманітним аспектам оперних творів композитора, належать відомій українській музикознавиці М. Черкашиній-Губаренко. У дослідженнях «Оперний світ Джоакіно Россіні» [34], «Історія опери: Західна Європа XVII-XIX століття» [9] та низці інших праць музикознавиця розглядає ролі Дж. Россіні в історії опери, його вплив на музичну культуру, аналізує стилістичні особливості та специфіку композиційної структури опер композитора.

Втім, попри широкий спектр досліджень, присвячених оперній творчості В. А. Моцарта та Дж. Россіні, компаративне дослідження композиторської інтерпретації образу Бартоло у операх двох митців у даній роботі проводиться вперше.

1.2. Образ Бартоло у літературних першоджерелах

Яскраву історію про Фігаро світу подарував не В.-А. Моцарт і не Дж. Россіні, а видатний французький літератор П'єр-Огюстен Карон де Бомарше (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais; 1732–1799), французький драматург і публіцист доби Просвітництва. Дослідник В. Матвіїшин влучно зазначає: «Життєпис письменника, його кмітливість, спритність, винахідливість,

обдарованість настирливість у досягненні своєї мети <...> – своєрідний роман, що може послужити прикладом для тих, хто часто зневірюється, впадає у розпач, не вірить у свої нерозкриті внутрішні можливості й талант, хто звикає до свого життєвого фатуму й не чинить йому ніякого опору, безвольно піддавшись своєму фізичному та психічному безсиллю» [11, с. 3].

Дійсно, життя драматурга було схоже скоріше на пригодницький роман, аніж на розмірене та смиренне життя сумлінного літератора. Син дзигаря, він спершу зайнявся ремеслом батька, але одночасно з цим ретельно вивчав музику. Музичний талант і дар оратора відкрили йому дорогу до вищих пластів суспільства, де він з часом сформував великі зв'язки. Бомарше навіть зумів потрапити до двору короля Людовіка XV, дочок якого навчав грі на арфі. Завдяки двом шлюбам по розрахунку він став володарем значних статків. У 1764 він вирушив по фінансових справах до Мадрида і тут вбив на дуелі іспанського письменника Клавіго, що звабив його сестру (ця подія послугувала основою для сюжету трагедії Й. В. Гете «Клавіго»). Втім, не лише дуелі та фінансові спекуляції займали увагу Бомарше. Наприкінці 1760-х років він дебютував перед публікою як драматург з двома п'єсами: «Євгенія» («Eugenie», 1767) і «Двоє друзів» («Les deux amis», 1770); втім, певний сценічний успіх здобула лише перша з них. Численні судові тяганини, під час яких Бомарше звинувачували у наклепі та спробі підкупу, дозволили драматургу блискуче проявити власний ораторський талант. Для процесів, у які Бомарше був безпосередньо залучений, він написав на свій захист знамениті «Мемуари» («Memoires», 1774), в яких зумів надати особистій справі характеру захисту загальних прав людини і громадянина, викрити зловживання представників правосуддя і збудити громадську думку. «Мемуари» Бомарше своєю майстерністю викладу, силою, оригінальністю мови, тонкістю та уїдливістю сатири, дотепністю та полум'яністю захоплювали сучасників драматурга і не залишають байдужими й сьогоденного читача. Втім, вони мали не лише художній ефект: через розголос французький парламент змушений був скасувати вирок першої інстанції та зам'яти справу Бомарше. Справжня слава прийшла до Бомарше після прем'єр

його класичних театральних комедій «Севільський цирульник» («Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile», 1775) та «Весілля Фігаро» («La Folle journée ou Le Mariage de Figaro», 1784), які зробили його найулюбленішим письменником тогочасної Франції. «Весілля Фігаро» витримало сто вистав поспіль. Натомість, комедія «Злочинна мати» («La mere coupable», 1792), що стала продовженням попередніх комедій про Фігаро, зустріла дуже холодний прийом. Тим не менш, на той час Бомарше вже здобув титул видатного драматурга-комедіографа.

Як зазначає О. Гальчук, «дослідження генези та еволюції комедії у світовій літературі неможливо уявити без імені Бомарше» [4, с. 11]. Дослідниця наголошує на тому, що Фігаро Бомарше – це не тільки його «найякісніший», але і найактивніше розроблений персонаж. Дійсно, саме Фігаро є протагоністом відомої трилогії, що включає три п'єси: «Севільський цирульник» (1775), «Одруження Фігаро» (1784) та «Злочинна мати» (1792). О. Гальчук вказує, що у даній трилогії «можна відстежити і еволюцію самого героя, і еволюцію поглядів та ідей автора щодо політичного облаштування сучасного йому суспільства та тих морально-правових основ, на яких має ґрунтуватись життя спільноти» [4, с. 12–13]. Тому комедії Бомарше цілком виправдано вважають одним із найвизначніших явищ французької драматургії другої половини XVIII століття, які здійснили у світовій літературі справжню революцію. Як зазначає Д. Козлов, «твори Бомарше увібрали в себе комедійний спадок європейського театру: плебейський, базарний комізм середньовічного фарсу, чудово розроблені типи італійської комедії, майстерну комедійну інтригу і стрімку динаміку сюжету іспанської комедії, побутові та сатиричні образи французької комедії кінця XVII - початку XVIII століття» [11, с. 10]. Втім, Бомарше збагачує перевірені комічні прийоми новим змістом. Крім того, як вказує Д. Козлов, основою драматургічного стилю Бомарше є лаконічність, яка знаходить прояв у скороченні частин фраз, які не сприяють виникненню сценічного ефекту. «Цей лаконізм характеризує всіх без винятку героїв і виключає індивідуалізацію їх мовних стихій. <...> Подібна насиченість вимагала від глядачів підвищеної уваги і була для свого часу нововведенням», – зазначає дослідник [11, с. 26].

Комедія у чотирьох діях «Севільський цирульник, або Марна обережність» («Le Barbier de Séville») відкриває трилогію П'єра Бомарше про Фігаро. Написана комедія була у 1773 році, а вперше поставлена у 1775 році. У комедії Бомарше піднімаються проблеми честі і відданості, соціальної нерівності, ролі мистецтва та влади грошей у суспільстві.

Сюжет «Севільського цирульника» розгортається навколо наступних колізій. Старий доктор Бартоло, закоханий у свою вихованку Розіну, хоче одружитися на ній, але юний іспанський граф Альмавіва також закоханий у дівчину. Графу щастить випадково зустріти свого колишнього слугу Фігаро, який зараз служить цирульником і має доступ до будинку Бартоло. Фігаро вигадує різні способи зустрічі та спілкування графа та Розіни, які врешті решт щасливо одружуються. Сюжет «Севільського цирульника» зводиться до того, щоб довести стару істину, яку сам Бомарше вкладає у фінальну репліку Фігаро: «<..коли юність і любов домовляться обдурити старого, всі його зусилля перешкодити їм можуть бути з впевненістю названі марною обережністю». Персонажі комедії досить традиційні для даного жанру: це пара закоханих, комічний старий, який намагається завадити їх щастю, та спритний та кмітливий слуга, який їм усіляко допомагає.

Таким чином, бачимо, що у «Севільському цирульнику» Бартоло є головним антагоністом. У переліку дійових осіб Бомарше зазначає його на другому місці, одразу після графа Альмавіви. Драматург так описує цього персонажа: «Бартоло, лікар, Розінин опікун. Чорний короткий костюм, застібнутий на всі гудзики; велика перука, брижі й рукави з вилогами; чорний пояс. Коли виходить з дому, на ньому довгий червоний плащ» [2, с. 15]. Крім того, окремо Бомарше зазначає, що всі костюми акторів мають бути виконані у старовинному іспанському стилі, щоб підкреслити місце розгортання дії комедії – місто Севілью.

Будинок доктора Бартоло є місцем, в якому розгортаються друга, третя та четверта дії комедії. Перша ж дія розпочинається біля будинку, під вікнами прекрасної Розіни.

Вперше Бартоло з'являється у III сцені першої дії комедії. Його діалог з Розіною розгортається навколо дорікань доктора на сучасний світ. Бартоло не намагається приховати свого неприйняття нової епохи:

«Бартоло. <...> Варварський вік!..

Розіна. Ви завжди клянете наш бідний вік.

Бартоло. <...> Що він дав, щоб його хвалити? Всілякі нісенітниці свободу: думки, силу притягання, електрику, віротерпимість, щеплення від віспи, хіну, енциклопедію і міщанські драми».

Таким чином, Бартоло уособлює тут неприйняття сучасності, спротив всьому новому, на противагу іншим, молодим героям, які символізують собою прогрес та зміни у суспільстві.

Бомарше дає характеристику Бартоло вустами інших персонажів, часто досить неприємну. Так, Розіна позаочі емоційно називає його «огидним чоловіком», «проклятим чоловіком», «ревнивим старим» та «злим дідуганом», граф Альмавіва у першій дії спершу стримано іменує його «старим лікарем з цього міста», а вже невдовзі, після розмови із Фігаро – «негідником», а Базиль підмічає, що він «труситься над грішми». Втім, найрозгорнутішу характеристику Бартоло надає Фігаро у діалозі з графом Альмавівою у першій дії:

«Фігаро (живо). Це добрий опецьок, молодий дідок, хитрий, голений, підтоптаний, що стежить і винюхує, лається і бідкається водночас. <...> Брутальний, скупий, кохає свою вихованку, яка ненавидить його до смерті, і надзвичайно ревливий.

Граф. <...> А чи він чесний?

Фігаро. Саме стільки, скільки треба, щоб не потрапити на шибеницю».

Втім, найяскравішу характеристику Бартоло надає собі сам. У другій дії Бомарше вкладає у його вуста наступну фразу:

«Краще боятися без підстави, ніж необачно наражатися на небезпеку».

У цій фразі знаходить відлуння друга назва комедії «Севільський цирульник», а саме «Марна обережність», яка ніби натякає, що обережність доктора Бартоло не принесе йому перемоги. Втім, як підказує знання розв'язки

комедії, побоювання Бартоло, що, якщо довіряти всім, то «скоро ви матимете вдома добру жінку, що вам зраджуватиме, щирих друзів, що її відіб'ють, і вірних слуг, що їм допоможуть», не є такими вже й безпідставними.

Ставлення головних персонажів комедії до Бартоло є негативним та у більшості випадків зневажливим. У другій дії граф Альмавіва у образі кавалериста бадьорими римованими рядками глузливо перераховує «прикмети» Бартоло («Трясогузий, рудуватий, Хирий, лисий і горбатий. Лютий, хижий, як шуляк, Кривоплечий, кривобокий, Кривозубий, зизокий, Клишоногий, наче рак, Ніс закручений, мов гак. Віспуватий, безволосий, Рябуватий, безголосий, І пройдисвіт, і крутій, – Справжній лікар-чародій»), доповнюючи своє глузування спотворенням імені доктора (Барбало) та порівнянням його із коновалом. Втім, і сам Бартоло не виявляє великої любові до ближніх. І якщо спершу він хоче догодити Розіні, називаючи її різними пестливими іменами, то у четвертій дії зізнається у намірі одружитися на ній навіть проти її бажання: «Краще хай вона плаче зі мною, ніж мені вмирати без неї».

Доктор Бартоло очікувано зазнає поразки у боротьбі за руку і серце Розіни, але, втім, Бомарше подає його як достовірного, правдивого персонажа, який врешті решт не втрачає гідності, навіть зазнавши невдачі.

Другою п'єсою трилогії про Фігаро стала комедія «Шалений день, або Одруження Фігаро», сповнена гострою сатиричною критикою на порядки того часу. П'єса «Одруження Фігаро» стала одним із найвідоміших творів Бомарше, вважається одним із головних творів, які передрікали Велику Французьку революцію. Виданий твір був у 1778 році.

Як зазначає Д. Козлов [11], Бомарше у цьому своєму творі вийшов за рамки жанру, створивши реалістичну комедію характерів. Кожна дійова особа отримала свою, притаманну йому характеристику, яка обумовлена не лише статичним «типом» класицистичного твору, а й соціальними умовами життя.

У «Одруженні Фігаро» Бартоло є відчутно менш важливим персонажем, ніж у «Севільському цирюльнику». У переліку дійових осіб він йде лише на дев'ятому місці (після Графа, Графині, Фігаро, Сюзання, Марселіни, Антоніо,

Фаншетти та Керубіно) та скромно охарактеризований як «севільський лікар». Сам Бомарше надає Бартоло наступну характеристику: «Характер і костюм, ті ж, що й у “Севільському цирульнику”. Він тут має другорядну роль».

Репліки персонажів стосовно Бартоло у «Одруженні Фігаро» також не вирізняються повагою. Фігаро називає його «товстун лікар», а Марселіна відмічає: «Як завжди такий поважний і поміркований, що можна вмерти, очікуючи на вашу допомогу».

Невичерпні комедійні засоби, до яких вдається автор у «Одруженні Фігаро» (переодягання, підслуховування, репліки в сторону, незліченні гостроти і каламбури). Крім того, Бомарше – майстер інтриги. Тут вигадливо переплітаються та стикаються сюжетні лінії: Фігаро – Альмавіва, Альмавіва – Сюзанна, Альмавіва – Графиня, графиня – Керубіно, Керубіно – Фаншетта, Марцеліна – Фігаро. Є серед них і сюжетна лінія Бартоло та Марцеліни.

Як зазначає Бомарше у передмові до «Одруження Фігаро», після успіху «Севільського цирульника» він отримав чимало прохань написати таку п'єсу, щоби вивести у ній родину Фігаро. Дійсно, лише у «Одруженні Фігаро», другій частині трилогії, відкривається таємниця його народження. Глядач або читач дізнається, що він позашлюбний син лікаря Бартоло і його коханки Марселіни.

Характерною є сцена у третій дії, у якій розкривається походження Фігаро і Бартоло демонструє своє дійсне ставлення до Марселіни:

«Бридуазон (маючи на увазі Фігаро, який тільки-но впізнав у Марселіні свою матір): Тепер, звісно, він з нею не одружиться.

Бартоло: Я теж.

Марселіна: Ви теж! А ваш син? Ви ж клялися мені...

Бартоло: Я був не в собі. Якби такі спогади до чогось зобов'язували, то довелося б одружитися з усіма.

Бридуазон: А якщо та-ак розмірковувати, то ні-іхто ні з ким не одружився б.

Бартоло: Звичайні грішки! Розпусна молодість!

Марселіна (все більше розпалюючись): Так, розпусна, навіть більш розпусна, ніж можна собі уявити! Я не відмовляюся від власних гріхів — сьогодні вони надто явно були викриті! Але як важко спокутувати їх після того, як тридцять років проживеш скромно! Я народилася, щоб бути чесною, та стала такою, ледве мені дозволили жити на свій розсуд. Але у час помилок, недосвідченості й нестатків, коли спокусників не спекаєшся, а убогість вимотує та вбиває, хіба може недосвідчена дівчина впоратися з таким полчищем ворогів? Мабуть, той, хто зараз нас так строго судить, сам згубив десятьох нещасних!»

Таким чином, бачимо, що для Бомарше образ Бартоло є засобом висвітлити соціальні проблеми сучасного йому суспільства, які стосуються найрізноманітніших аспектів: доброчинності, моралі, жадібності, розпусти тощо.

Висновки до Розділу 1

Драматична творчість Бомарше стала надзвичайно важливою в контексті розвитку французької комедії. Інтригуючі сюжетні повороти, комічні ситуації, яскраві та «живі» персонажі не випадково привернули увагу не лише глядачів театрів, але і видатних композиторів В. А. Моцарта та Дж. Россіні, які створили на сюжети Бомарше свої опери, що нині є перлинами світового оперного репертуару.

Інтерпретація кожного із образів даних опер є важливим завданням для виконавця, навіть якщо партія видається на перший погляд другорядною — як, наприклад, роль Бартоло. Перш ніж звернутися до композиторської інтерпретації даного образу у операх В. А. Моцарта та Дж. Россіні, слід усвідомити, як цей образ подано у літературному першоджерелі, тобто у комедіях Бомарше.

У «Севільському цирульнику» Бартоло відіграє роль головного антагоніста, у протистоянні із яким головні герої досягають успіху. Крім того, тут він уособлює неприйняття віянь нового часу, противлення неминучому прогресу.

У «Одруженні Фігаро» роль Бартоло другорядна, але і тут Бомарше залучає його образ до висвітлення соціальних проблем моралі та розпусти.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ БАРТОЛО В ОПЕРІ В. МОЦАРТА «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО»

2.1 Історія створення опери «Весілля Фігаро»

Саме оперний жанр в творчості В. А. Моцарта займає особливе місце. У області оперного жанру композитор зробив реформу, створивши власну передову оперну естетику. «В області інструментальної музики, підсумувавши досвід мангеймської і віденських майстрів старшого покоління, а також і Й. Гайдна, досяг найвищих вершин: розкрив новий світ думок і почуттів, глибше і повніше відбив дійсність з її життєвими колізіями, підготувавши тим самим ґрунт для народження мистецтва Л. Бетховена і романтиків ХІХ століття» [44, с. 253].

В доробку композитора є опери *seria*, *buffa* та *Singspiel*. В. Моцарт почав писати опери ще в дитинстві і працював в даному жанрі все життя, але його найзначніші досягнення відносяться до віденського періоду, а саме тріада оперних шедеврів «Весілля Фігаро», «Дон-Жуан» та «Чарівна флейта».

Опера «Весілля Фігаро» Написана по ІІ частини трилогії П. Бомарше «Божевільний день, або Одруження Фігаро », незважаючи на те, що вона була заборонена цензурою. Прем'єра відбулась першого травня 1786 року у Відні і не мала незначного успіху, але справжнє визнання опера набула тільки після постановки в Празі в грудні того ж року.

Комедія Бомарше з'явилася в роки, що передували французькій революції 1784 року, завдяки своїм «антифеодальним» тенденціям викликала величезний суспільний резонанс. Як відомо, комедія П. Бомарше в Австрії була під заборонаю, але лібретист, котрий співпрацював з композитором над оперним шедевром, Л. да Понте домогся дозволу на постановку опери.

Опера несла надзвичайно революційний характер. Група слуг, що обсипають побоями свого господаря-аристократа, безпardonно ігнорують його споконвічне право пана на першу ніч із служницею, що віддається заміж за свого ж слугу, які змушують його просити прощення – це лякало за часів, коли

назрівала Французька революція. «Довгий час п'єса П. Бомарше була заборонена для постановки на паризькій сцені. Сюжет комедії П. Бомарше, як уже було сказано, був обраний композитором з власної ініціативи» [47, с. 150]. І комедія П. Бомарше, і опера В. А. Моцарта містять у собі соціальну ідею, спрямовану проти феодальних порядків зі своїми продажністю і фальшю. Тому комедія П. Бомарше, що викликала таку гостру полеміку в передреволюційному Парижі, була заборонена цензурою в імператорському Відні. Щоправда, в лібретто Л. да Понте соціальна гострота комедії дещо нівельована, а саме зникла сатирична сцена феодального суду, вилучені політичні монологи Фігаро. Це пояснюється як цензурними умовами, так і специфікою оперного жанру.

Опера «Весілля Фігаро» написана в жанрі італійської опери-*buffa*. Сюжет багатий на комічні зіткнення, непорозуміння, невпізнання, перевдягання. Структура опери налічує в собі чотири дії, що завершуються помпезними фіналами. Розгорнуті сцени з наскрізним музичним розвитком, номерна структура опери, що поєднуються речитативами *сессо* суперечать традиції опери-*buffa*. Склад оркестру камерний: дерев'яні духові: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнета та 2 фагота; мідні духові: 2 валторни, 2 труби; ударні: литаври; струнні: I та II скрипки, альти, віолончелі, контрабаси; клавішні: клавесин.

Дія відбувається протягом «одного божевільного дня» в апартаментах графа Альмавіви, де його слуги та дружина за короткий час встигають сплести велику інтригу, в яку входять весілля, суди, усиновлення, ревності і на кінець примирення. В середині інтриги постає Фігаро – домоуправитель графа, який водночас неймовірно дотепний і мудрий чоловік, він є найближчим помічником та радником графа в звичайний час, але наразі Фігаро впав в немилості у пана. Причиною є те, що Фігаро хоче одружитися з чарівною дівчиною Сюзанною, яка являється одночасно покоївкою і графині, і весілля має відбутися того ж дня. Все відбувається чудово, поки Сюзанна не дізнається про жахливий задум графа, а саме: відновити ганебне право сеньйора на невинність нареченої під загрозою розладнати весілля і позбавити їхніх приданого.

Фігаро неймовірно вражений подібної ницістю свого хазяїна, який, не встигнув призначити його домоуправником, вже збирається випроводити його з дому і послати в посольство до Лондону кур'єром, щоб навідатися до Сюзанну. Фігаро клянеться, що обведе графа навколо пальця, завоює Сюзанну і не втратить приданого. Як каже Сюзанна, його наречена, інтрига і гроші – його стихія. Весілля Фігаро загрожує ще один ворог – старий лікар Бартоло, у якого раніше граф за допомогою хитрості Фігаро викрав наречену. Марцеліна хоче одружитись з Фігаро, незважаючи на те, що годиться йому в матері, адже вона позичила йому грошей і натомість отримала гарантію, що він одружується з нею, якщо не зможе повернути їх.

Юний паж Керубіно, постійно закохується то в одну, то в іншу дівчину. Це призводить до неприємностей: якраз напередодні граф застав його у Барбарини, дочки садівника, і, звичайно, негайно видворив з дому. Тепер Керубіно освідчується в коханні Сюзанні, але в цей момент входить до кімнати граф, і Керубіно має сховатись за кріслом. Любезність графа зі Сюзанною, у свою чергу, перериваються стуком у двері донна Базіліо, вчителя музики, і граф також змушений сховатись. Але коли Базіліо повідомив Сюзанні, що Керубіно приділяє велику увагу графині, Граф викриває себе і гнівно розповідає про нещодавні пригоди Керубіно з Барбаріною. Знову з'являється Фігаро з селянами, які прославляють графа. Потім, після відходу селян, граф наказує Керубіно вирушати в армію, Фігаро в глузує з Керубіно.

Сюзанна та графиня домовляються, що Сюзанна напише листа графу і призначить йому побачення пізно вночі в саду, але з'явитися туди паж Керубіно, переодягнувшись у жіночу сукню. У цей момент у саду з'явиться сама графиня. Приходять доктор Бартоло, донна Базіліо та Марцеліна і наполягають на тому, що Фігаро повинен одружитися з Марцеліною, а не з Сюзанною.

В сцені суду з'являється Дон Курціо, місцевий законник, який вирішив, що Фігаро повинен одружитися з Марцеліною на підставі своєї обіцянки. Фігаро протестує, кажучи, що йому потрібна згода на шлюб від його батьків. Фігаро не знає хто його батьки і згадує про родиму пляму, що є на його правій руці від

народження. Суд завершується тріумфом комедії, оскільки ця мітка прояснює, що батьки Фігаро – Марцеліна та Бартоло. В цей момент Сюзанна принесла гроші — борг Фігаро Марцеліні. Доктор Бартоло та Марцеліна вирішують одружитись того ж дня, що і Фігаро та Сюзанна.

Всі готуються до весілля, а селянська дівчина Барбаріна, нагадує графу, що коли він її цілував, обіцяв виконати будь-яке її бажання, і тепер вона хоче вийти заміж за Керубіно. Сцена завершується загальним веселощами, коли щасливі пари одружуються.

Сюзанна і графиня помінялися сукнями. Керубіно освідчуватися в коханні графині, думаючи спочатку, що це Сюзанна. Граф, не впізнавши свою власну дружину також починає їй освідчуватись. Фігаро ж насправді здогадався, хто ховається за оманливою зовнішністю та відчуває задоволення від її обурення. Граф, бачить як Фігаро освідчується його дружині і в гніві скликає слуг. З'являються Керубіно, Барбарина, Марцеліна і графиня, яка виявилась Сюзанною. З іншої альтанки, де щойно був граф, виходить справжня графиня. Граф виглядає безглуздо. В саду лунає веселий сміх, а граф просить вибачення у своєї дружини. Опера закінчується загальним.

На думку М. Хунтера [43, с. 215] для самого В. Моцарта «Весілля Фігаро» стала найулюбленішою оперою. «При житті композитора характеризували, як спостережливу людину, спонтанну та легку, люблячу веселощі і життєрадісність. В роботі над оперою «Весілля Фігаро» талант композитора тонко відчувати і передавати психологічні моменти взаємовідносин людей розкрився в самому блискучому вигляді» [44, с. 135].

2.2 Композиторське тлумачення образу Бартоло в контексті опери «Весілля Фігаро»

Доктор Бартоло – комедійний образ, він лікар, якого знає та поважає все місто. Бартоло хоче замислює з Марцеліною підступний план, щоб одружити Фігаро з Марцеліною, але в фіналі опери вони дізнаються, що Фігаро це їх син.

Впреше доктор Базіліо з'являється разом із Марцеліною в першій дії та співає арію «*La vendetta*».

Арія Доктора Бартоло № 4 «*La vendetta*» патетична за характером. В арії йдеться про помсту доктора Бартоло Фігаро. Герой насолоджується своїм планом «*Це мудрих насолода*» і вважає, що той, хто забуває про образи «*Той ганьби несе печатку*». Розпочинається арія в темпі *Allegro*, оркестр та соліст вступають одночасно. Всю грандіозність планів Доктора бартоло ілюструє контрасна динаміка, що змінюється вже у першому такті арії – вступає соліст в нюансі *f* «*La*», а слово «*vendetta*» (посмста) в нюансі *p*. В третьому такті аналогічно «*Oh*», як насолода своїм планом звучить в нюансі *f*, а «*la vendetta*» скритно в нюансі *p*. При цьому загальна тональність арії D-dur – світла і радісна. Оркестр дублює мелодію соліста, але в той же час має орнаментальні прикраси у вигляді форшлагів та шістнадцятих тривалостей. З 5 т. оркестрова тканина набуває більшої самостійності і більше не дублює партію соліста, можливо, композитор використовує прийом дублювання вокальної партії оркестру для гармонічної підтримки, адже соліст повинен вступити в такт з оркестром. Оркестр має гомофонно-гармонічну фактуру з ритмічною комплементарністю, згодом такий вид фактури буде широко використовувати в своїх творах Й. Брамс.

Другий епізод арії знаменується відхиленням до паралельного h-moll за допомогою підвищення сьомого щабелю «*l'obliar l'onte*» (*Хто забув образу*). В даному епізоді композитор також використовує контрастну динаміку, змінюючи нюанси в межах одного такту. Як і в першому епізоді В. А. Моцарт дублює партію соліста в оркестрі перші 5 тактів (акордова фактура), а потім вона стає гомофонно-гармонічною. Фраза «*e bassezza, e ognor viltà*» (той позору має печатку) повторюється двічі, але з різним музичним матеріалом, але в обох випадках мелодія має нисхідний хід в кінці фрази. В оркестровій тканині між цими двома фразами є ремарка *sf* на дисонуючій гармонії, що припадає на слабкий час та *p* на консонуючому акорді, що приходить на сильну долю такту. Тобто композитор користується загально прийнятим прийомом, що дисонанс

звучить яскравіше, а розв'язання тихіше. Ці інтонації почергово з'являються в різних оркестрових групах, неначе переклички.

Новий епізод розпочинається зі слів «*Coll`astusia, coll`argusia*» (жалити можна, обережно) починається з нюансу *f* і вже в наступному в третьому такті змінюється на *p*. Композитор користується прийомом звукозображальності і тому на слові «жалити», він залишає нюанс *f* і уривчасту акордову фактуру в оркестрі, а на слові «обережно» нюанс *p*. Далі, остання фраза знову повторюється, але вже в якості скоромовки на восьмих тривалостях з поступовим рухом мелодії до гори від звуків *a-gis* до *d-cis*. Фактура оркестру в цей час ускладнюється великою кількістю юбіляцій. Композитор полегшує виконання високої теситури (звук *d*¹) вокалісту і залишає нюанс *f*, в середній, відповідно – *p* «*Il facto e serio*». В кінці даної фрази, партія оркестру неначе вступає в діалог з партією вокалу, доповнюючи її нисхідними арпеджіо в нюансі *f*. Наступна фраза «*ma credete, si fara*» динамічно контрастує з попередньою та повторюється двічі, музичний однаковий, змінюється лише останній звук другої фрази, що додає впевненості ствердження.

Наступний епізод починається зі зміни фактури в оркестрі на гітарну. В даному епізоді неначе готується відхилення до *h-moll*, але воно не відбувається і розв'язання відбувається в основну тональність арії *D-dur*. В Вокальній партії даного епізоду композитор використовує прийом речитативу *accompagnato*, що отримав розвиток в XVI столітті, рух якого відбувається тріолями. Будова речитативу 4+4 тт. Друга половина речитативу є варійованим повторенням першої, але композитор ускладнює вокальну партію штрихом *stac*. По завершенню речитативу, в оркестрі знову звучать підголоски в різних партіях з ремаркою контрастом *sf – p*, а партія Бартоло починається зі слабкої долі такту «*qualche garbuglio*».

«*Tutta Siviglia*» є точною репрізою музичного матеріалу першого епізоду, але остання фраза «*Vostro sara*», як ствердження, багатократно повторюється. В оркестровій тканині природньо уповільнюється рух за рахунок збільшення тривалостей: від триольних шістнадцятих до чвертей. Таким чином, ми можемо

стверджувати, що арія Доктора Бартоло написана за принципами класицизму – єдність темпу, контрастна динаміка та гармонічна ясність.

Гармонія В. А. Моцарта використана в арії Бартоло виразна, заснована на взаємозв'язку трьох основних функцій ладу: тоніки, субдомінанти і домінанти, але дані функції доповнюються побічними щаблями ладу, внутрітональними відхиленнями, що були складними для сучасників В. А. Моцарта. Гармонічне новаторство композитора не пов'язане з руйнуванням основ мажорного або мінорного ладу, а навпаки, воно збагачує лад, розширює його виразні можливості. Але ця проста гармонія, що заснована на функціях I, IV, V щаблів, відтіняються завдяки витонченим мелодіям.

Краса музики В. А. Моцарта полягає в ясності, прозорості фактури, бездоганності і чистоті голосоведення та досконалості форми.

Під час виконання даної арії для вокалістів постає ряд вокальних труднощів. Серед них вірне прочитання нотного тексту та осмислення авторського задуму, його глибинного підтексту, створення власного уявлення про музичний твір та втілення образу в живе звучання за допомогою музично-виконавських засобів. Виконавцю необхідно оволодіти навичкою співу в контрастній динаміці, адже це основна засада музики доби класицизму. Нюанс *p* вимагає від вокаліста ще більшої опори дихання ніж *f*. Також, виконавцям необхідно мати гарне відчуття темпу та внутрішньо-дольової пульсації так, як єдність темпу протягом арії – це один з основних принципів класицизму. Оскільки це музично-театральний твір, входячи в образ виконавцю необхідно пам'ятати про ряд технічних труднощів, що постають під час виконання арії Бартоло і поєднувати це зі сценічною дією.

Наступного разу доктор Бартоло з'являється разом із Марцеліною та Базіліо і вимагає, щоб Фігаро виконав свою обіцянку і одружився з Марцеліною. Таким чином виникає септет, який завершує другу дію опери. Речетативи необхідно співати легко, подібно емоційній розмові, але в той самий час не знімати з опори дихання. Виконавцю необхідно достеменно знати переклад кожного слова, щоб емоційно доносити зміст до глядача. В ансамблях необхідно

слухати інших персонажів, виділяти свої проведення та давати прослуховуватись всім героям. Також в номері "Суд" потрібно в контексті проводити свої репліки згідно з оркестром.

Висновки до Розділу 2

В творчому доробку В. А. Моцарта саме оперний жанр посідає особливе місце. Композитор реформував оперу, створюючи опери *seria*, *buffa* та *Singspiel*. Не зважаючи на те, що композитор працював в оперному жанрі все життя, вершиною оперної творчості є «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» та «Чарівна флейта», написані у віденський період.

Опера «Весілля Фігаро» Написана по II частини трилогії П. Бомарше «Божевільний день, або Одруження Фігаро », лібрето до опери написав Л. да Понте. Прем'єра відбулась першого травня 1786 року у Відені. Опера «Весілля Фігаро» написана в жанрі італійської опери-*buffa*. Доктор бартоло є одним з ключових персонажів оперного твору В. А. Моцарта.

В арії Бартоло композитор використовує типові прийоми буффоного персонажу – скоромовка, повтори, октавні стрибки. Також в арії використана характерна для віденських класиків контрасна динаміка, що змінюється в межах одного такту; єдність темпу, ясність та простота гармонії. З виконавської точки зору, вокалісту необхідно приділити увагу: вірному прочитанню нотного тексту та осмислення авторського задуму та втілення образу в живе звучання за допомогою засобів музичної виразності. Також складність полягає в виконанні контрастної динаміки, зберігання єдності темпу протягом. Виконуючи мізансцени, пам'ятати про ряд труднощів технічного характеру, що постають під час виконання арії Бартоло.

РОЗДІЛ 3

ПАРТІЯ ДОКТОРА БАРТОЛО В КОНТЕКСТІ ОПЕРИ ДЖ. РОССІНІ «СЕВІЛЬСЬКИЙ ЦИРУЛЬНИК»

3.1 Жанрово-композиційні особливості опери Дж. Россіні «Севільський цирюльник»

Опера «Севільський цирюльник» написана на лібрето Ч. Стербіні за однойменною комедією П. Бомарше в 1816 році. Назва опери не є оригінальною, адже спочатку опера називалася «*Almaviva, ossia l'inutile precauzione*». Композитор назвав свій твір так тому, що опера «Севільський цирюльник, або даремна обережність» на той час вже існувала під авторством Дж. Паїзієлло. Окрім Дж. Паїзієлло, до сюжету «Севільського цирюльника» звертались Л. Бенда (1782), І. Шульц (1786), Н. Ізуар (1797) та інші.

Дж. Россіні у 1816 році взяв на себе сміливість написати нову оперу до карнавалу для Театру Argentina в Римі, але цензура забороняла всі варіанти лібрето написані композитором. До карнавалу залишалось мало часу і композитор вирішив скористатись темою, що дозволялась цензурою. «Нове лібрето написав Ч. Стербіні, до якого Россіні написав музику, використавши деякі матеріали зі своїх попередніх творів, композитор створив оперу всього за 13 днів» [32, с. 211]. Прем'єрна вистава відбулася в Римі 20 лютого 1816 року. В США прем'єра опери відбулась майже на десять років пізніше – 29 листопада 1825 року Нью-Йорку. На українській сцені опера вперше була поставлена у 1927 році в Києві і до 2010 року виконувалась в українському перекладі О. Варрави і М. Рильського. У 2019 році головний режисер Національної опери А. Солов'яненко відмовився перекладати оперу та ставити її українською мовою, з того моменту на київській сцені опера ставиться італійською мовою.

Музика Дж. Россіні відкрила нові шляхи розвитку жанру, в ній поєднуються риси опери *buffa*, лірика, драматизм і сатира. На думку М. Черкашиної-Губаренко [34, с. 15] на місце масок старої опери прийшли живі люди. Композитор використовував прийоми опери-*seria* в опері-*buffa*. Дж. Россіні використовував народну пісенну та танцювальну мелодику,

жанрово-побутові форми в музиці. Опера «Севільський цирульник» багата на ритми танцю, таких як: сальтарела та вальс.

Дія опери відбувається у XVIII столітті на одній із вулиць Севільї. Музиканти, що зібрались для супроводу серенади для своєї коханої молодого графа Альмавіви. Всі старання юного графа марні – Розіна знаходиться під опікою суворого старого доктора Бартоло. Роздратованому графу зі своїм слугою Фіорелло доводиться відпустити музикантів. Поява бадьорого та радісного цирульника Фігаро, рятує ситуацію, адже Граф кличе його на допомогу, щоб влаштувати своє одруження з Розіною. Придумавши план дій, Граф і Фігаро почувши про те, що доктор Бартоло має намір одружитися з Розін, вирішили діяти активніше.

Фігаро придумує план, де Альмавіва мусить переодягнутися солдатом і неначе п'яний увійти в дім зі словами, що тепер його полк розташовано в місті і він мешкати тут і ніде більше. Дон Базиліо повідомляє доктору Бартоло, що являється йому старом другом, що до міста прибув граф Альмавіва, який є таємним коханцем Розіни. Фігаро вмовляє Розіну написати листа невідомому виконавцю серенад. Доктор Бартоло зачинає вдома Розін і згідно плану Фігаро входить граф Альмавіва і заявляє, що розквартирований в будинку лікаря і подає таємні знаки Розіні, що Ліндор це він. Доктор Базиліо викликає поліцію, але Альмавіва розкриває себе. Згодом Граф Альмавіва з'являється в будинку доктора Бартоло і постає в новому амплуа – вчителя музики: посилаючись на заміну дона Базиліо.

За допомогою Фігаро, закохані роблять приготування для втечі сьогодні ж увечері. Поява дона Базиліо змушують доктора сумніватись, але Фігаро переконує дона Базиліо, що у нього гарячка і відправляє додому лікуватись. Готовий до втечі граф проникає через вікно в кімнату, але спочатку йому необхідно переконати Розіну в благородності своїх намірів. Незабаром вони всі готові, коли раптом виявляється, що драбина зникла. Незабаром з'ясовується, що драбину прибрав саме доктор Бартоло, коли вирушав влаштовувати всі справи свого весілля з Розіною. Для одруження Бартоло і Розін з'являються Базиліо з

нотаріусом, але граф підкупує їх, щоб вони зареєстрували його шлюб з Розін. Церемонія ледь встигла закінчитись, як додому повернувся доктор Бартоло у супроводі офіцера і солдатів. Граф запевняє його, що не потребує посаг Розін. Опера завершується загальним примиренням.

Композитор написав оперу відповідно до італійських традицій, де переважає сольний спів, в опері немає зловживання орнаментальністю, переваги декоративного початку психологічної виразністю, що було характерним для традицій італійської школи. Мелодика Дж. Россіні, узагальнювала інтонації італійської побутової мови. Доступність мелодії, зовнішня простота, легкість поєднувалися з тонкою градацією виразних відтінків. За висловлюванням Гейне: «від сп'яніння життям до елегічної м'якості, від ласок до грізного сказу, що стримується» [48, с. 215]. Композитор підкреслює національні традиції опери-*buffa*, а саме:

- Типовість побутового конфлікту та типові образи дійових осіб: щастю закоханої пари заважає зануда-опікун (доктор Бартоло), який мріє про чималу спадщину своєї гарненької підопічної. Йому допомагає старовинний приятель – дрібний негідник та лицемір (дон Базіліо). А на боці закоханих – спритний і винахідливий слуга (Фігаро), схожий на багатьох розумних слуг, які набагато підприємливіші за своїх панів.

- Традиційне чергування пісенних номерів (сольних та ансамблевих) з речитативами *сессо*.

- типова для *buffa* двоактна структура з характерними фінальними для неї ансамблями та стрімка динаміка у розвитку дії. Композитор зміг вибудувати дію таким чином, щоб інтерес слухача ні в якому разі не гас ні на хвилину, а навпаки, постійно зростає.

- Народність музичної мови стала жанровою опорою форми (від тарантели до вальсу).

Але є те, що композитор запозичив у свого В. А. Моцарта – майстерність оперного ансамблю:

- Ансамбль і речитатив є зосередженням дії.

- Аналогічно до оперних шедеврів В. Моцарта, навіть у складному ансамблевому переплетенні голосів чітко різняться характери дійових осіб.

3.2 Роль доктора Бартоло в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник»

Образ доктора Бартоло — скупого, сварливого старого чоловіка не відрізняється від оригіналу П. Бомарше. Доктор Бартоло характеризується в опері головним чином в ансамблевих номерах та арієтті, стилізованій під старовинну манірну любовну пісеньку.

Доктору Бартоло належить третя велика арія в другій сцені першої дії. Арія «*A un dottor della*» (Лікарю мого роду) починається з затакту в темпі *Andante maestoso*, тональність Es-dur. Даною темповою позначкою композитор ілюструє статусність доктора Бартоло, адже не дивлячись на те, що партія соліста насичена короткими тривалостями, ремарка *maestoso* надає величний характер.

В партії Бартоло Дж. Россіні не залишає жодного нюансу, але для оркестру, який вступає в першому такті, композитор відводить динаміку *pp*. В перших чотирьох тактах оркестрова тканина має рух шістнадцятими тривалостями та виконує функцію гармонічної підтримки. Партія Бартоло насичена пунктирним ритмом (вісімка з крапками шістнадцята, чверть з крапками шістнадцята).

Мелодична лінія перших чотирьох тактів — це два нисхідних ланцюга секвенції, що рухаються за тризвуками Es-dur та f-moll. В 5 т. з появою достатньо високої теситури в партії Бартоло — es¹, в оркестровій тканині з'являється нюанс *f* і фактура дещо змінюється — оркестр в октавний унісон дублює партію соліста «*A un dottor della mia sorte*» (Лікарю мого роду). Повторюючи вдруге один і той же літературний текст з більш гучним нюансом, Бартоло неначе переконує в своїх словах. Наступна фраза «*Vi consiglio, mia carina*» (Раджу тобі, моя мила) має наративний характер і тому, композитор застосовує речитатив *accompagnato*, де оркестр виконує функцію гармонічної підтримки в нюансі *p*.

Гротескно звучить після поступово низхідної мелодії стрибки на сексту та квінту «*meglio*» (краще), що повторюється чотири рази на звуках d^1 та *fis* та *g*, таким чином Бартоло від простої рекомендації переходить до нав'язування своїх слів. Стрибки на квінту та сексту безперечно становлять складність для виконання та вимагають гарної опори дихання та тривалого співування під час розучування партії, адже d^1 – *fis* та *g*, становлять різні регістри, що додає інтонаційної складності. Необхідно бути уважним в даному епізоді, адже в наслідок альтерації другого щаблю *fis*, виникає відхилення до *g-moll*.

Наступний епізод повертає дублює попередній, але на терцію нижче, що дозволяє повернутись в основну тональність арії *Es-dur*. Далі композитор застосовує октавний стрибок «*viconsiglio*» (*я рекомендую*), що становитиме для виконавця складність, адже динаміка різко спадає, нюанс *p*, а звук *es* – є безперечно високою теситурою для баритона. Але оркестрова тканина служить гарною опорою для виконавця в даному епізоді, партія флейт та кларнетів дублює партію Бартоло.

Наступний епізод «*Viva consiglio*» становить першу місцеву кульмінаційну вершину, яку композитор готує за допомогою підвищення нюансу, ущільнення оркестрової фактури, високої теситури в партіях оркестру та соліста і руху мелодії більш дрібними тривалостями (шістнадцяті та тридцятьдругі). Завершується кульмінація низхідним октавним унісоном оркестру, що в наступному такті вже грає в нюансі *p*. Партія скрипок має висхідний хроматичний рух по малих секундах в штрисі *stac*. «*I confetti alla gazza!*».

На словах «*Ci vuol altro, figlia mia, per potermi corbellar*», композитор знову використовує речитатив *accompagnato*, при цьому рух мелодії поступовий, а оркестр виконує функцію гармонічної підтримки. В наступному такті, композитор двічі акцентує увагу на слові «*altro*» за допомогою стрибків на широкі інтервали (секста та квінта). Як і в минулому, ідентичному епізоді в першому ланцюзі секвенції за допомогою звуку *fis* відбувається відхилення до *g-moll*, а у другому до основної тональності – *Es-dur*.

Арія Доктора Бартоло велика за об'ємом і виконавцю необхідно розраховувати сили рівномірно під час виконання. Безперечно складнощів додадуть мізансцени, адже Бартоло це комедійний персонаж, який зазвичай виконує активні мізансцени.

В епізоді «*Perché manca là quel foglio?*» між доктором Бартоло та оркестром відбувається неначе змагання, а саме у солюючих кларнету та фаготу звучить та ж сама мелодія, що в наступному такті прозвучить в партії соліста. Солісту необхідно звернути увагу на інтонування мелодії, адже саме в цей момент він співає без супроводу, *a`scappela*. Також в даному епізоді важливо уникати форсованого звуку, адже композитор акцентує кожний звук партії Бартоло, на відміну від партії оркестру. Кульмінація даного епізоду припадає на «*Sono inutili le smorfie*», що досягається шляхом підвищення теситурних умов оркестру та соліста, ущільненням фактури оркестру та нюансом *f*.

Різко контрастуючим епізодом є «*No, Figlia mia*», що розпочинається після фермати на паузі. Композитор застосовує такий прийом, щоб співак зміг підготуватись до октавного стрибка та зміну нюансу на *p*. Кожен раз, коли Дж. Россіні використовує високу теситуру в партії соліста, він в точності дублює мелодику та ритм в оркестровій тканині, зазвичай за допомогою флейт та кларнетів. Тому, виконавцю слід чітко виконувати всі ритмічні структури аби знаходитись з оркестром в ритмічному ансамблі.

На відміну від арії в опері В. А. Моцарта, Дж. Россіні застосовує зміну темпу, яку готує тріольний рух в оркестрі. Новий розділ позначається не тільки темпом *Allegro vivace*, але й зміною розміру на 2/4. Разом з темпом та розміром змінюється і характер – поважний доктор Бартоло, що був не квапливим і його репліки мали наративний характер стає метушливим, адже в новому темпі рух шістнадцятими нотами перетворює вокальну партію на скоромовку, мелодія якої рухається то вгору, то вниз. Виконавцю необхідно мати гарну опору дихання та чітку дикцію, адже в швидкому темпі необхідно чітко вимовляти слова та ні в якому разі не форсувати звук, адже партія насичена звуками *des, es*, що для баритона є високою теситурою.

Скоромовка, є достатньо тривалою, на відміну від скоромовки, яку застосовує в арії доктора Бартоло В. А. Моцарт. При чому Дж. Россіні застосовує різноманітну інтерваліку, від прими до октави. Використанням композитором чистої прими на достатньо тривалому проміжку часу є дуже складним для виконавця, якому необхідно постійно контролювати опору дихання та інтонацію, щоб ні в якому разі не підвищувати та не детонувати «*dovra, si in, sua camera*».

Також складними у виконанні є висхідні та низхідні малі секунди, які слід інтонувати обережно. Наприклад висхідні хроматичні півтони «*si, si, si*» та тони необхідно виконувати гостро, з тенденцією до підвищення, з тяжінням до головних стійких ступенів ладу. В епізоді «*Si, in sua camera serrata*» виконавцю необхідно звернути на зміну ритмічного малюнку та появу синкоп, адже до цього моменту партія доктора Бартоло рухалась виключно шістнадцятими та восьмим тривалостями. Після чотирьох тактів «передішки», знов починається скоромовка, що рухається шістнадцятими та восьмими тривалостями.

В кінці арії повторюються перші слова доктора Бартоло «*Un Dottor dela mia sorte*», але в більш стверджувальній позиції, адже октавним унісоном репліку підтримує оркестр в нюансі *f*.

Неодмінну іншу якість привносить мелодична лінія репліки, адже в першому випадку, мелодія є низхідною, а в завершенні репліка звучить на одному звуці *es*¹, що неодмінно являє собою високі теситурні умови для баритону. Цікавим є те, що композитор залишає один і той самий ритмічний малюнок в обох випадках – пунктирний ритм. Динаміка *f* в високій теситурі буде провокувати виконавця до форсування звуку, що внаслідок може призвести до не чистої інтонації.

Складності в виконанні також можуть виникнути під час виконання низхідного пасажу, що практично є гаммою *Es-dur* в низхідному русі «*Dovra, si, fin chi`o*». Він складається з 8 нот рухається та рухається шістнадцятими тривалостями. Виконавцеві необхідно приділити увагу даному епізоду під час розучування та співування партії, адже гамоподібні пасажі є дуже інтонаційно складними в виконанні. За для кращого співування, вокаліст може виконувати

даний епізод в якості розспівки, співаючи гаму на різні склади та комбінуючи різні ритмічні формули.

Яскравим закінченням арії є чотирикратне повторення репліки «dovra, sì, star», мелодична лінія якої складається з чистих кварт на щаблях основного тону та квінти тональності Es-dur, нюанс *ff*. Звучання оркестру є неначе продовження репліки солісту, рух якого, поступово замирає – композитор користується прийомом невиписаного уповільнення, що відбувається за рахунок укрупнення тривалостей.

Безперечно, арія доктора Бартоло з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні є складною у виконанні, адже окрім технічних складностей у виконанні, необхідно пам'ятати, що це оперна арія і перед виконавцем повинні поставати задачі у виконанні мізансцен, що ускладнює виконання. Але виконуючи даний твір випускник консерваторії може набути віртуозності та технічних навичок у виконанні.

Висновки до Розділу 3

Опера «Севільський цирульник» написана за одноіменною комедією П. Бомарше на лібрето Ч. Стербіні у 1816 р., першою назвою якої була «*Almaviva, ossia l'inutile precauzione*», адже до даного сюжету вже звертались такі композитори як Л. Бенда (1782), І. Шульц (1786), Н. Ізуар (1797) та інші.

В опері Дж. Россіні поєднуються риси опери-buffa, лірика, драматизм та сатира. Композитор широко використовував народну пісенну та танцювальну мелодику, жанрово- побутові форми в оперному шедевр. Опера написана в італійських традиціях, де переважає сольний спів.

Конфлікт опери побудовано за традиціями опери-buffa: щастю закоханої пари заважає зануда-опікун (доктор Бартоло), який мріє про чималу спадщину своєї гарненької підопічної. Йому допомагає старовинний приятель – дрібний негідник та лицемір (дон Базіліо). А на боці закоханих – спритний і винахідливий

слуга (Фігаро), схожий на багатьох розумних слуг, які набагато підприємливіші за своїх панів.

Дж. Россіні в Арії доктора Бартоло, як і В. А. Моцарт використовує типові прийоми буффоного персонажу – скоромовка, повтори, стрибки на широкі інтервали (квінта, секста та октава), але на відміну від віденського класика, композитор не застосовує класичні прийоми. Навпаки, Дж. Россіні насичує гармонію за рахунок альтерацій та відхилень, в середині побудови композитор змінює темп, немає контрастної динаміка, вона виростає та спадає в межах епізодів та розділів.

В основному, оркестр виконує функцію гармонічної підтримки під час звичайних проведення та речитативів, лише в одному з епізодів оркестр набуває самостійності і починає ніби змагатись з доктором Бартоло «Perché manca là quel foglio?». Цікавим є тембральне поєднання кларнету і флейти у високих теситурних умовах в нюансі *p* з партією Бартоло. Арія велика за об'ємом, тому солісту необхідно розрахувати сили, адже вона сповнена технічних труднощів.

ВИСНОВКИ

Драматична творчість Бомарше стала надзвичайно важливою в контексті розвитку французької комедії. Інтригуючі сюжетні повороти, комічні ситуації, яскраві та «живі» персонажі не випадково привернули увагу не лише глядачів театрів, але і видатних композиторів В. А. Моцарта та Дж. Россіні, які створили на сюжети Бомарше свої опери, що нині є перлинами світового оперного репертуару.

Інтерпретація кожного із образів даних опер є важливим завданням для виконавця, навіть якщо партія видається на перший погляд другорядною – як, наприклад, роль Бартоло. Перш ніж звернутися до композиторської інтерпретації даного образу у операх В. А. Моцарта та Дж. Россіні, слід усвідомити, як цей образ подано у літературному першоджерелі, тобто у комедіях Бомарше. У «Севільському цирульнику» Бартоло відіграє роль головного антагоніста, у протистоянні із яким головні герої досягають успіху. Крім того, тут він уособлює неприйняття віянь нового часу, противлення неминучому прогресу. У «Одруженні Фігаро» роль Бартоло другорядна, але і тут Бомарше залучає його образ до висвітлення соціальних проблем моралі та розпусти.

В творчому доробку композитора понад 600 музичних творів, але саме оперний жанр в творчості В. А. Моцарта займає особливе місце. В області оперного жанру композитор зробив реформу, створивши власну передову оперну естетику. Композитор писав опери *seria*, *buffa* та *Singspiel*. В. Моцарт працював в даному жанрі майже все життя, але його найзначніші досягнення відносяться до віденського періоду, а саме оперні шедеври «Весілля Фігаро», «Дон-Жуан» та «Чарівна флейта».

Опера «Весілля Фігаро» написана по II частині трилогії П. Бомарше «Божевільний день, або весілля Фігаро» у співпраці з лібретистом Л. да Понте. «Весілля Фігаро» є зразком італійської опери-*buffa*, сюжет якої сповнений комічними зіткненнями, непорозуміннями та перевдяганнями. Опера

складається з чотирьох дій та має номерну структуру. Дія опери відбувається протягом одного «божевільного дня» в маєтку графа Альмавіви, де домочадці, протягом дня, плетуть інтриги з весіллям, судом, усиновленням, ревностями та примиренням. Одним з центральних персонажів є доктор Бартоло, який разом з Марцеліною вигадує підступний план. Бартоло належить опера з першої дії опери «*La vendetta*», де герой придумує помсту Фігаро та насолоджується цими думками.

Композитор використовує: гармонії основних щаблів (Т, S, D), що доповнюються побічними щаблями та відхиленням в паралельний мінор; прозору фактуру, контрастну динаміку та єдність темпу, що є основними принципами класицизму. Виконавцю необхідно звернути увагу: вірне прочитання нотного тексту та правильну вимову італійського тексту; осмислення авторського задуму та втілення образу в живе звучання за допомогою засобів музичної виразності. Також складність полягає в виконанні контрастної динаміки, зберігання єдності темпу протягом. Виконуючи мізансцени, пам'ятати про ряд труднощів технічного характеру, що постають під час виконання арії Бартоло.

Опера «Севільський цирульник» створена за одноіменною комедією П. Бомарше на лібрето Ч. Стербіні у 1816 р. Першою назвою якої була «*Almaviva, ossia l'inutile precauzione*», адже до даного сюжету вже звертались такі композитори як Л. Бенда (1782), І. Шульц (1786), Н. Ізуар (1797) та інші.

Оперний твір складається з двох дій, де поєднуються риси опери-*buffa*, лірика, драматизм та сатира. Композитор широко використовував народну пісенну та танцювальну мелодику, жанрово- побутові форми в оперному шедеврї. Опера написана в італійських традиціях, де переважає сольний спів. Але в оперному шедеврї Дж. Росіні є риси, які притаманні операм В. А. Моцарта: майстерність оперного ансамблю: ансамбль і речитатив є зосередженням дії; у складному ансамблевому переплетенні голосів чітко різняться характери дійових осіб.

Конфлікт опери побудовано за традиціями опери-buffa: щастю закоханої пари заважає зануда-опікун (доктор Бартоло), який мріє про чималу спадщину своєї гарненької підопічної. Йому допомагає старовинний приятель – дрібний негідник та лицемір (дон Базіліо). А на боці закоханих – спритний і винахідливий слуга (Фігаро), схожий на багатьох розумних слуг, які набагато підприємливіші за своїх панів. Конфлікт опери побудовано за традиціями опери-buffa: щастю закоханої пари заважає зануда-опікун (доктор Бартоло), який мріє про чималу спадщину своєї гарненької підопічної. Йому допомагає старовинний приятель – дрібний негідник та лицемір (дон Базіліо). А на боці закоханих – спритний і винахідливий слуга (Фігаро).

Як в і опері В. А. Моцарта, в «Севільському цирульнику» Дж. Россіні створює для Доктора Бартоло буфонну арія «*A un dottor della*» (Лікарю мого роду) характерними рисами якої є речитативність, скоромовка, стрибки на широкі інтервали, що безперечно становить для вокаліста ряд виконавських труднощів. Відмінністю в цих спільних рисах є те, що Дж. Россіні інтегрує вищеперераховане по своєму. Наприклад скоромовка в арії доктора Бартоло займає майже третину арії, що переривається на незначний чотиритактовий «відпочинок», в якості нового ритмічного малюнки синкопи.

Також на відміну від В. А. Моцарта, Дж. Россіні не застосовує класичні прийоми, а навпаки, насичує гармонію за рахунок альтерацій та відхилень, в середині побудови композитор змінює темп, немає контрастної динаміка, вона виростає та спадає в межах епізодів та розділів.

Кульмінаційних зон, композитор досягає шляхом високої теситури в партії Бартоло та включенням *tutti* оркестру. Також, характерною рисою є те, що композитор застосовує цікаве тембральне поєднання в епізодах високої теситури та нюансу *pp* для вокаліста, партії флейт та кларнетів дублює партію Бартоло за для підтримки. Такі прийоми в своїх операх в майбутньому буде використовувати Дж. Мейєрбер.

Технічні труднощі щодо виконання речитативу та стрибків, можна вирішити під час розучування арії шляхом співування партії. Виконавцю

необхідно працювати над гарною опорою дихання та дикцією, що є дуже важливим під час виконання скоромовки. В завершенні арії композитор надає ефектності фіналу за рахунок використання гамоподібного пасажу, який як досвідченому, так і недосвідченому вокалісту буде становити складнощі в виконанні. Для якісного виконання низхідного пасажу, виконавцеві необхідно приділити увагу даному епізоду під час розучування та співування партії, адже гамоподібні пасажі є дуже інтонаційно складними в виконанні. За для кращого співування, вокаліст може виконувати даний епізод в якості розспівки, співаючи гаму на різні склади та комбінуючи різні ритмічні формули.

Також необхідно зазначити, що обидві арії написані італійською мовою і це також буде становити складність у виконанні. Виконуючи мізансцени, пам'ятати про ряд труднощів технічного характеру, що постають під час виконання арії Бартоло.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беліченко Н. М. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1992. 16 с.
2. Бомарше П. Севільський цирульник. Комедії / пер. з фр. Є. Годилю-Годилевської, О. Пивоварової, В. Самійленка. Київ : Знання, 2019. 238 с.
3. Борко І. Особливості української виконавської школи оперного мистецтва в контексті еволюції європейських традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. Вип. 4. С. 161–167.
4. Гальчук О. «Інший» у Бомарше і Г. Квітки-Основ'яненка : особливості авторських репрезентацій. *Ідентичність : текстуальні виміри*. Івано-Франківськ : Кушнір Г.М., 2021. С. 10–26.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
6. Говорухіна Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
7. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.
8. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
9. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери : Західна Європа XVII-XIX століття : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.

10. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Українська музика : Науковий часопис*. 2014. Вип. 3(13). С. 52–57.
11. Козлов Д. О. Еволюція французької класичної комедії у творчості Ж.-Б. Мольєра та П. Бомарше : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр» / Херсонський держ. ун-т, Ф-т української й іноземної філології та журналістики, Кафедра німецької та романської філології. Херсон : ХДУ, 2021. 29 с.
12. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Промінь, 1995. 120 с.
13. Коханик І. Музичний твір : взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Музичний твір : проблема розуміння. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
14. Кравченко А. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України). *Культура і сучасність*. 2016. №2. С. 53–59.
15. Кудрявцев М. Г. Жанр комедії у світовій драматургії: генеза, еволюція, тенденції і явища. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2013. Вип. 32 (1). С. 177–184.
16. Мадисева Т. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
17. Младенова Т. Orient В. А. Моцарта : від алюзії до етико-естетичної стильової моделі. *World Science*. 2020. 2.4 (56). С. 14–20.
18. Молибога А. Особливості буффонного стилю в опері Дж. Россіні «Італійка в Алжирі». *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 168–175.
19. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство : науково-метод. зб.* Київ, 1998. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. С. 48–53.

20. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації* : зб. ст. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–15.
21. Муравська О. В. До питання про специфіку оперного амплуа баритона : етимологічний та образно-смісловий аспекти. *Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1. С. 153–158.
22. Очеретовська Н. Віденські класики як творці музично-комічного. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 35. С. 181–189.
23. Регрут В. Й. Драматичне як чинник оперно драматургії у творчості В. Моцарта : до постановки питання. *Музичне мистецтво і культура*. 2012. Вип. 16. С. 129–139.
24. Регрут В. Й. Семантичні властивості оперного тексту (на прикладі творчості В. А. Моцарта). *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015 (1). С. 169–173.
25. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби. *Українське мистецтвознавство : наук.-метод. збірник*. 2002. Вип. 31. С. 305–317.
26. Сакало О. В. «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта і давньоіранська міфологія. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 3. С. 55–62.
27. Сімакова С. І. Особливості художньої образності вокальної творчості В. А. Моцарта як складова виконавської підготовки майбутнього викладача музичного мистецтва. *Час мистецької освіти. Теорія і методика виховання художньо-обдарованої особистості у закладах мистецької освіти* : зб. ст. VII Всеукр. наук.-практ. конф., 17–18 жовт. 2019 р. 2019. Ч. 1. С. 92–97.
28. Стахевич О. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII–XVIII століть. *Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів)*. Київ, 1991. С. 26–40.

29. Стахевич О. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII–XIX століть : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознав / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 1993. 23 с.
30. Стахевич О. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
31. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова книга, 2013. 175 с.
32. Тітова Г. Опера «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні у вітчизняних парадигмах. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 3-4 (52-53). С. 209–223.
33. Черкашина М. Історична опера епохи романтизму (досвід дослідження). Київ : Муз. Україна, 1986. 151 с.
34. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний світ Джоаккіно Россіні на сучасній сцені : від серйозного до комічного. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. №3 (12). С. 13–18.
35. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта. 2015. 392 с.
36. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18 (1). С. 17–25.
37. Черкашина-Губаренко М. Роздуми про феномен опери. *Музика і театр на перехресті епох*. Суми : Наука, 2002. Т. 1. С. 43–55.
38. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
39. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с
40. Bauman Th. W. A. Mozart. Cambridge University Press, 1987. 141 p.
41. Donington R. Opera and its symbols: the unity of words, music, and staging. Yale University Press, 1990. 248 p.
42. Gutman R. Mozart. Random House, 2011. 864 p.
43. Hertz D. Mozart's Operas:(A Centennial Book). University of California Press, 1990. 363 p.

44. Hunter M., Webster J. *Opera buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge University Press, 1997. 459 p.
45. Osborne R. *Rossini : His Life and Works*. Oxford University Press, 2007. 444 p.
46. Robinson P. A. *Opera & ideas : from Mozart to Strauss*. Cornell University Press, 1986. 279 p.
47. Steptoe A. *The Mozart – Da Ponte Operas : The Cultural and Musical Background to “Le nozze di Figaro”, “Don Giovanni”, and “Così fan tutte”*. Clarendon Press, 1990. 300 p.
48. *The Cambridge Companion to Rossini* / ed. E. Senici. Cambridge University Press, 2011. 264 p.