

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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ДІАЛОГ ЛІРИЧНОГО І КОМІЧНОГО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ  
ГРАФА АЛЬМАВІВИ З ОПЕР МОЦАРТА ТА РОССІНІ ЗА  
ТРИЛОГІЄЮ П. БОМАРШЕ**

Магістерська робота  
**ВАНЬ ЮНЬПЕН**

Науковий керівник  
доктор філософії, викладач  
Щелканова Світлана Олександрівна

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

**Вань Юньпен** \_\_\_\_\_ Вань Юньпен

Харків – 2023

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	8
1.1. Теорія діалогу у гуманітаристиці як метод пізнання.....	8
1.2. Образ героя як художній концепт у дослідженнях музичного твору...13	13
1.3. Історіографічний компендіум: Опера творчість В.А. Моцарта та Дж. Россіні та проблеми вокального виконавства.....	16
<b>РОЗДІЛ 2. ГЕРОЙ БОМАРШЕ В ОПЕРАХ В.А. МОЦАРТА ТА ДЖ. РОССІНІ: ШЛЯХИ ДІАЛОГУ</b> .....	23
<b>2.1.</b> Типологія ліричного і комічного в оперному мистецтві: інваріант амплуа та його інтерпретація .....	23
2.2. Граф Альмавіва в опері В.А. Моцарта: семантика комічного.....	28
2.3. Граф Альмавіва в опері Дж. Россіні: між комічним і ліричним.....	32
<b>РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ ГРАФА АЛЬМАВІВА У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ</b> .....	38
3.1. Виконавське втілення образу графа Альмавіви за В.А. Моцартом: традиції і новації.....	38
3.2. Образ графа Альмавіва за Дж. Россіні: виконавські інтерпретації.....	42
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	49
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	52

## ВСТУП

**Актуальність теми.** «Весілля Фігаро» та «Севільський цирульник» впродовж більш ніж двох століть сценічної практики не втрачають своєї актуальності та привабливості. Це створює ситуацію в дослідницькому ракурсі двояку: з одного боку найрізноманітніші аспекти цих опер вже є дослідженими, тому знайти своє поле актуальності означає декларувати унікальність авторського погляду на вже, здавалось би, добре відомі теми. З іншого боку – шалений виконавсько-інтерпретаторський інтерес, спрямований на актуалізацію цих відомих текстів, («живих» звучних (!) текстів) та «перевідкриття» їх очима іншої культури – рух історії та зміна дискурсів помножені на геніальність досліджуваних творів, – уможлиблюють та виправдовують звернення до вказаної проблематики. В даному дослідженні цей шлях пропонуємо пройти через співставлення двох авторських точок зору на образ графа Альмавіва. Через таке формулювання проблеми дослідження ми можемо вийти на більш узагальнюючий рівень, який, безумовно, стосується і рис авторського стилю, і жанрових особливостей опери-буффа, і виявлення історико-типологічних культурних паттернів. Зауважимо, що спеціальних досліджень, присвячених порівняльному аналізу образу графа Альмавіва з опер Моцарта та Россіні, як у вітчизняному, так і в європейському музикознавстві немає, що і обумовлює наукову новизну обраної теми.

**Мета дослідження** – виявити особливості вокально-сценічної специфіки образу графа Альмавіва з опер Моцарта та Россіні за трилогією П. Бомарше через аспект інтерпретації співставлення модусу ліричного і комічного.

### **Завдання:**

- дослідити шляхи виникнення та сфери функціонування теорії діалогу в сучасній гуманітаристиці;
- виокремити особливості інтерпретації типології ліричного і комічного в оперному мистецтві;

- виявити специфіку і загальні тенденції у дослідженнях оперної творчості В.А. Моцарта та Дж. Россіні у музикознавстві;
- окреслити типові риси образу героя як художнього концепту у дослідженнях музичного твору;
- дослідити інтерпретування В.А. Моцартом образу графа Альмавіви за твором П. Бомарше;
- виявити типові риси амплу героя графа Альмавіва в опері Дж. Россіні та порівняти його з першоджерелом;
- дослідити особливості інтерпретації образу графа Альмавіви в операх В.А. Моцарта та Дж. Россіні у виконавській практиці.

**Об'єкт дослідження** – оперна творчість В.А. Моцарта та Дж. Россіні. **Предмет дослідження** – співставлення модусів ліричного і комічного в інтерпретації образу графа Альмавіва в операх «Весілля Фігаро» та «Сивільський цирульник».

**Матеріал дослідження** – опери «Весілля Фігаро» Моцарта та «Сивільський цирульник» Россіні, зокрема партія графа Альмавіва в контексті вказаних творів, а також аудіо- та відеозаписи [94-95] опер.

**Методи дослідження.** Обраний ракурс вивчення особливостей оперного стилю через фокус уваги на образі героя спонукає застосовувати і музикознавчу, і літературознавчу, і загальнонаукову методологію. Серед останніх вкажемо на:

- *порівняльний (або компаративний)* метод, який сприяє осмисленню різних типів композиторського мислення В.А. Моцарта та Дж. Россіні і визначенню механізмів індивідуального композиторського стилю;
- *історико-типологічний* метод, який дозволяє розглянути творчість В.А. Моцарта та Дж. Россіні в контексті розвитку музичної культури другої половини XVIII – початку XIX століть;

Також доречно використання класичної музикознавчої методології. Це, насамперед,

– *структурно-функціональний метод* – спрямований на осмислення особливостей будови музичних творів В.А. Моцарта та Дж. Россіні та аналізу комплексів засобів музичної виразності при формуванні музичної семантики, пов'язаної з втіленням образу графа Альмавіви.

– *Метод жанрово-стильового аналізу* – дозволяє виявити особливості індивідуальних проявів композиторського мислення, а також типологію жанру опери в творчості В.А. Моцарта та Дж. Россіні.

– Вкажемо також на *інтерпретаційний* метод, який надає можливість досягнути специфіку виконавської та композиторської інтерпретації, виявити специфічний комплекс засобів виразності, які дозволяють створити унікальну виконавську інтерпретацію у відтворенні образу графа Альмавіви з опер В.А. Моцарта та Дж. Россіні.

**Теоретична база** дослідження спирається як на фундаментальні концепції сучасного музикознавства, так і задіює суміжні важливі наукові дослідження, особливо в області літературознавства та лінгвістики. Серед музикознавчих концепцій назовемо наступні:

*Теорія жанру і стилю в музиці* (Александрова О. [2], Бовсунівська Т. [8], Генасимова-Персидська Н. [15], Зінкевич О. [26], Кияновська Л. [28], Коханик І. [29,30], Самойленко О. [51-53], Сюта Б. [63, 64], Шип С. [79];

*Дослідження жанру опери* (Борко І. [11], Гнидь Б. [17], Изваріна [27], Лі Мін [31], Молибога А. [37], Муравська В. [42], Регруб В. [47], Сокало О. [50], Стахевич О. [57], Черкашина-Губаренко М. [73-76];

*Проблеми вокального виконавства* (Говорухіна Н. [16], Гнидь Б. [17], Гребенюк Н. [18-19], Мадішева Т. [34], Стахевич О. [56-59]).

– *Теорія музичної інтерпретації* (О. Александрова [2], І. Коханик [29-30], В. Москаленко [40], Ю. Ніколаєвська [44], О. Самойленко [51-53], К. Тимофєєва [65], А. Хуторська [70]).

Їх доповнюють загальногуманітарні теорії:

*Теорія діалогу в філософській антропології та гуманітаристиці* (М. Бубер [12], Е. Левінас [85], Леві З. [85], Селіванова О. [54]);

*Концепція феномену художнього образу у мистецтві* (Безпечний І. [7], Марк В. [36], Опанасюк О. [45]);

*Типологія родів образності в літературі й музиці* (Арістотель [5], В'язовський Г. [13], Ван Мінцзе [14], Джан Бибо [22], Дун Сіньюань [24], Захарчук Т. [25], Кудрявцев М. [33], Молибога А. [37]).

**Наукова новизна** зумовлена зверненням сучасного музикознавства до проявів семантики комічного і ліричного у різних історико-стильових умовах зважаючи на високу популярність вказаних опер. В дипломній роботі вперше досліджено жанрово-стильові та виконавські особливості партії графа Альмавіви в операх В.А. Моцарта і Дж. Россіні через інтерпретування концепту образ героя та виявлення модусу комічного і ліричного. Звернення до проблеми вивчення типології героя, яка виокремлює риси авторського стилю композитора, занурення в історію та теорію європейського оперного мистецтва, зокрема оперну творчість В.А. Моцарта і Дж. Россіні, а також виявлення жанрових особливостей вказаних опер дозволяє узагальнити стильові особливості вказаного жанру у творчості Моцарта і Россіні.

**Практична значущість результатів** полягає в тому що, вони можуть бути використані в подальших дослідженнях присвячених творчості В.А. Моцарта та Дж. Россіні, жанру комічної опери як феномену, проблемам сучасного вокального виконавства; історії зарубіжної музики XVIII – початку XIX століття, з історії та теорії оперного виконавства; в музичній педагогіці та виконавській практиці.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення магістерського дослідження було викладено та обговорено у доповідях на двох міжнародних наукових конференціях – Магістерських читаннях в межах конференції, присвяченій 105-річчю ХНУМ імені І.П. Котляревського (27 грудня 2022 року, Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського) та Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (20–21 травня 2023 року, Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського).

**Структура роботи.** Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел (97 покажчики, з них 14 – іноземними мовами).

## РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Теорія діалогу у гуманітаристиці як метод пізнання

У ХХ столітті філософська антропологія сприяла виникненню доволі продуктивної для гуманітарного знання теорії, яка по-новому відкриває відношення «я- світ» у постсекулярному суспільстві. Виникнення цієї концепції дозволяло іншим шляхом, аніж це відбувалося у теологічній та науковій концепції світу, вибудувати цілісну картину світу, яка б відповідала принципам тогочасного наукового мислення. Проте концепція діалогу, яка виникла у надрах філософського знання, пізніше виявила такий рівень універсальності, що розповсюдилася як метод і у структурній лінгвістиці, і у літературознавстві.

Сутність цього методу полягає в тому, що ми відкриваємо принципи функціонування системи об'єктів або феноменів через їх комунікативний акт. Бінарність і асиметрія є обов'язковими законами існування реальної семіотичної системи. Доречі, бінарність слід розуміти як принцип, який реалізується шляхом множинності. Так, ми є свідками постійно зростаючої кількості мов мистецтва, коли в пам'яті культури співіснують як множинність типу висловлювання у мистецтві ХХ століття, так і типологічно співставляємим з ним мистецтвом минулого.

Цей акт співставлення є запорукою виникнення теорії діалогу. Теорія діалогу у філософській антропології ставить акцент на взаємодію, комунікацію та формування ідентичності через діалог як фундаментальний аспект людського буття, а також стає методом у гуманітарному пізнанні, як спосіб улаштування співіснування різних культурних феноменів.

Цікаво, що в мові опису філософів-«діалогістів» з'являються такі концепти, як «Я-суб'єкт», «Інший», «Воно» (тут філософська антропологія межує і з лінгвістикою, і з психоаналітичними концепціями). Також важливими категоріями філософії діалогу стають поняття «простір», «кордон», «хронотоп», «межа».

В історії філософії теорія діалогу пов'язана з декількома фундаментальними дослідженнями. О. Селіванова, вивчаючи проблеми діалогу як методології зазначає наступне: «Дослідження комунікації в сучасному мовознавстві представлені методологічно й теоретично різноманітними течіями, лінгвістичними школами й окремими дослідженнями, спрямованими на всебічний опис і характеристику мовленнєвого спілкування людей у специфічних і стандартних комунікативних ситуаціях з урахуванням соціальних, культурних, когнітивних, психологічних, етнічних й інших чинників» [54, с. 145].

Перш за все доцільно скерувати дослідницьку увагу на теорії діалогу у спадщині М. Бубера, який теорію діалогу увів у філософський дискурс.

Мартін Бубер<sup>1</sup> – австро-угорський філософ, напрямок пошуків якого можна ідентифікувати як екзистенціальний. Центральною ідеєю філософії М. Бубера була саме концепція діалогу, основні положення якої було викладено у праці «Я і Ти» (нім. *Ich und Du*, 1923) [12].

За Мартіном Бубером, діалогічне відношення "Я – Ти" є необхідною умовою цілісності людського «Я» у порівнянні до монологічного відношення «Я – Воно». Це визначає всю достатньо широку сферу стосунків людини з іншими людьми, феноменами та світом загалом. М. Бубер стверджує, що екзистенційні відносини «Я — Ти» характеризуються взаємністю, рівністю, відкритістю, спрямованістю до Іншого, постійною присутністю, тоді як «Я — Воно» (зокрема стосунки з речами і неживою природою) є позбавленими цих особливостей. Бубер розглядає діалог як зустріч сингулярностей, сприйняття та розуміння Іншого, іншого якості; він також вказує на наслідки проєкції відносин «Я — Воно» на взаємодію між людьми.

---

1

<https://vue.gov.ua/%D0%91%D1%83%D0%B1%D0%B5%D1%80,%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%82%D1%96%D0%BD#.D0.A4.D1.96.D0.BB.D0.BE.D1.81.D0.BE.D1.84.D1.81.D1.8C.D0.BA.D1.96.D0.BF.D1.80.D0.B0.D1.86.D1.96>

М. Бубер виділяє три сфери, в яких розгортається діалог типу "Я — Ти" (і, відповідно, три типи інаковості): між людиною і людиною (де Сократ стає парадигматичним символом), між людиною і природою (за участю Й. Гете) та між людиною і духом, або «вічним Ти» (представленим Ісусом). Іноді діалог з духом описується як зустріч з творчим образом у момент художнього натхнення або як зустріч з своєю «я-рефлексією», коли відчувається покликання стати тим, що виходить за рамки поточного існування через творчу дію.

Теорія діалогу та іншого у філософії Мартіна Бубера відіграє центральну роль у його роздумах про взаємодію та спілкування між людьми. Для Бубера, діалог є важливим інструментом для досягнення справжнього розуміння, співпереживання та взаємодії з іншими.

Далі наведемо основні положення концепції діалогу у філософії Е. Левінаса, концепція діалогу якого є етапною у історії та теорії філософської антропології. Концепція Еммануеля Левінаса<sup>2</sup>, видатного французького філософа є однією з найвпливовіших у сучасній філософії. Е. Левінас розвивав свою філософію на основі розуміння взаємодії між людиною та її моральною відповідальністю перед іншими. Концепція діалогу Е. Левінаса ґрунтується на етичних підвалинах. Для нього сама людська свобода зумовлена необхідними моральними підставами. Існує щось, надане людині до свободи та права.

Е. Левінас полемізує з новоєвропейським раціональним розумінням людини як незалежної від зовнішнього впливу (як теологічного, так і природного), яка має право свого роду «самодержця всередині свого життя» [85, с.205]. З одного боку, гідність людини і взагалі можливість бути людиною визначається тим, що передує всякій свободі. Це і є відчуття Іншого. Цей феномен, що передує всякій свободі Левінас називає заповіддю, або етикою (що говорить про Інше), яка непереборно також передує будь-якій онтології (що говорить про Єдине). Левінас

---

<sup>2</sup> Emmanuel Lévinas - оф.сторінка за посиланням <https://www.ailevinas.com/new-page-2>

пише: «Розкриття буття взагалі - як основа пізнання і сенсу існування - передує ставлення з суцим, що виражає себе: плану онтології передує етичний план» [85, с.205]

Узагальнення концепції Левінаса можна сформулювати наступним чином. По-перше, це важливий концепт «іншого» як запорука функціонування теорії діалогу. Левінас вважав, що взаємодія з «іншим» відіграє ключову роль у формуванні нашої ідентичності та моральності. Він підкреслював, що концепт «іншого» має особливу моральну силу, яка спричиняє нашу відповідальність і зобов'язання перед власною особистістю та перед соціумом. Левінас стверджував, що взаємодія як аспект діалогу виявляється у постійному процесі, який ніколи не може бути повністю завершеним або зрозумілим. Він використовував терміни «нескінченність» та «безмежність», щоб позначити цей тип пізнання через перевідкриття «іншого». Одним із головних аспектів концепції Левінаса є визнання моральної відповідальності перед «іншим». Він стверджував, що ця відповідальність є передумовою будь-якої етики. Також філософ виступав проти загальноприйнятих систематичних філософських підходів та раціоналізму, які не враховують унікальності та індивідуальності кожної людини. Він наголошував на значущості особистого досвіду та відношення до іншої людини. Е. Левінас вважав, що мистецтво має велике значення у вираженні нашого ідентифікування «іншого» та виявленні етичного у цій концепції.

Тож, теорія діалогу у гуманітаристиці ХХ століття виявилася потужним механізмом культури, який дозволяє пізнати себе через зустріч з проявами Іншого. Завдяки взаємодоповнюваності та співіснуванню такі акти утворюють загальну картину світу. Отримана від минулих епох спадщина є продуктом встановлення діалогічних відносин людини з формами буття на рівні духовного світу та емпіричного досвіду індивіда. У процесі індивідуального становлення людина як особистість прагне пізнати світ через парадигму діалогу та діалогічного світосприйняття.

Яким чином спрацьовує ця теорія у дослідженні оперної творчості В.А. Моцарта та Дж. Россіні? Діалогічна природа властива кожному акту людської діяльності, кожному культурному явищу. В контексті даного дослідження теорія діалогу допомагає створити уявлення про функціонування двох аспектів типів образності. Це дозволяє вийти за межі звичних спрощень, властивих будь-якій типізації у мистецтві і встановити більш точну і коректну межу співіснування цих амплуа в аналітичній інтерпретації у розумінні природи образу графа Альмавіви.

Теорія діалогу в контексті інтерпретації образу графа Альмавіви допомагає розкрити співставлення комічного і ліричного, виявити їх взаємозв'язок та роль у створенні цього образу. Шляхом діалогу – а саме синергією між відмінними семантичними аспектами, які функціонують у полі семіосфери, створеній взаємодією тексту П. Бомарше та композиційній драматургії опер В.А. Моцарта та Дж. Россіні, створюється багатогранний образ графа Альмавіва, в якому амбівалентно поєднуються риси комічного і ліричного.

Для цього необхідно проаналізувати, яким чином співіснують паттерни, історично закладені в жанрових різновидах опер, що аналізуються у даному дослідженні, а також виявити шляхи нетипового для такої трактовки образу героя, який, зазвичай, завжди є складнішим і багатшим на нюанси, аніж типологізовані узагальнення. Здебільшого характеристика графа Альмавіви обумовлена опорою на літературне першоджерело – у В.А. Моцарта – на другу частину трилогії П. Бомарше, а у Дж. Россіні – на першу частину трилогії. Проте важливу роль у вивченні особливостей їх розуміння відіграє індивідуальне рішення музичного образу, на суттєві риси якого впливають не лише тексти П. Бомарше та зміни, яким піддає автор характеру образу свого героя, а й музична мова, тип висловлювання Моцарта і Россіні та трактовка ними жанрового амплуа партії графа Альмавіви.

## 1.2. Образ героя як художній концепт у дослідженнях музичного твору

В даному підрозділі пропонуємо визначити поняття образу героя як аналітичної категорії, що розкриває сутність художнього твору. Образ героя у більш узагальненому сенсі сягає феномену художнього образу, який належить до центральних категорій музичної естетики. Його змістовне поле формується протягом осягнення творів мистецтва та складає певну художню цілісність. Опера як синтетичний жанр у цьому сенсі є прикладом більш довгого ланцюжка інтерпретувань, порівняно з іншими музичними творами, оскільки класична схема «композитор-виконавець-слухач» збагачується наявністю авторів тексту та лібрето. Здебільшого характеристика графа Альмавіви обумовлена опорою на літературне першоджерело – у В.А. Моцарта – на другу частину трилогії П. Бомарше, а у Дж. Россіні – на першу частину трилогії.

Художній образ є смислоутворюючим концептом у мистецтві, оскільки уможливує його існування, відповідаючи за ті функції, які роблять мистецтво мистецтвом. Це, в першу чергу, пов'язано з суб'єктивністю сприйняття, і тут вже йдеться не лише про мистецтво, а про акт пізнання як такий, бо весь світ через досвід сприймається у категорії образу.

Образ розуміється не метафорично, а як філософсько-естетична категорія, що сягає свого початку в античній філософії. Розцінюваний у платонівському розумінні як *ейдос* (εἶδος – *вид, вигляд, образ*)<sup>3</sup>, образ є квінтесенцією найбільш важливих, сутнісних характеристик об'єкта і вказує на певне бачення, споглядану даність, а також, «ідеально зумовлює собою будь-яку річ і тим робить її пізнаваною» [45, с. 175].

«Образ бере початок в архетипному рівні й живе в людській свідомості найбільш істотною стороною» [45, с. 232]. Наведемо також співзвучне визначення художнього образу, що трактує його як «органічну

<sup>3</sup> Докладніше про конотації див.: [110].

духовно-ейдетичну цілісність, що має <...> певну реальність у модусі більшого або меншого ізоморфізму <...> і реалізується <...> в усій своїй повноті тільки в процесі естетичного сприйняття конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом» [45, с. 188–189]. Ця категорія дозволяє вийти на рівень онтологічного аналізу оперної музики, який не може зводитися до простої суми складових і елементів музичної мови. В такому аналізі, за словами Б. Сюти, «досягається тотожність цілісного і ціннісного її аспектів» [64, с. 189].

Підкреслимо, що образ є домінуючим концептом поезики будь-якого музичного жанру, що зумовлює і «намагнічує» всі окремі рівні специфіки твору. На цих особливостях художнього образу наполягала ще радянська школа музикознавства, декларуючи художній образ з одного боку, як фундамент, а з іншого – як вершину цілісного аналізу музики, теоретичні основи якого було представлено фундаментальними працями Л. Мазеля і В. Цуккермана. Когнітивний аналіз різноманітних аспектів музичного образу як художнього уявлення, втілюваного в музичному звучанні, підкреслює важливість категорії «уявлення», яке вказує на важливість присутності суб'єкта як необхідного учасника системи теорії образу. Також важливою категорією для виявлення сутності художнього образу є феномен *уявлення* для осягнення поняття образ, бо останній вимагає присутності. «На рівні поетичного образу дуалізм суб'єкта та об'єкта постає як постійне мерехтіння, райдужні переливи безперервної гри перестановок» [12, с. 112]. Така взаємодія здатна сколихнути існуючу сферу мовного (семантичного) досвіду, бо рухливість художнього образу є подією логосу і завжди має новизну, що противиться інертності мови, «зачаровуючи або тривожачи і в будь-якому разі пробуджуючи людину, заколисану автоматизмом звичного» [12, с.115].

В оперному мистецтві склалася типологізація образів героїв, інтерпретація яких залежить і від жанрового різновиду опери, і від історико-стильових характеристик. .

Оперна типологія героїв може бути досить різноманітною, оскільки кожна оперна постановка має унікальну сюжетну лінію та персонажів, на неї впливає як стиль музичної епохи, так і риси авторського стилю композитора.. Проте, деякі узагальнення щодо типології героя можна означити у загальному вигляді наступним чином:

– Протогоніст (головний герой) в оперному мистецтві виступає як центральна постать, навколо якої розгортається сюжет та драматургія опери. Він зазвичай має суттєвий вплив на події, конфлікти та розвиток сюжету.

– Трагічний герой: Це персонаж, який знаходиться у складному конфлікті із самим собою або зовнішнім світом. Він здатний до великих почуттів, часто стикається зі своїми внутрішніми суперечностями та бореться зі своїми «демонами». Трагічний герой може зазнавати невдач та страждань, а його історія має закінчуватися трагічною подією, часто – смертю.

– Комічний герой: Це персонаж, який викликає сміх та розважає глядачів. Комічний герой може бути незграбним, смішним, надмірно амбіційним або навіть трохи дурнуватим. Його роль полягає в створенні гумористичних ситуацій та розвиванні комедійних елементів в опері.

– Ліричний герой: Це персонаж, який виражає почуття, емоції та внутрішній світ через свій спів. Ліричний герой здатний до інтенсивних емоційних виразів і може бути зв'язаний з темами любові, туги, романтики та мрій.

– Негативний герой: Це персонаж, який виконує роль противника або антагоніста головного героя. Він може мати злочинні мотиви, бути жорстоким або несправедливим. Негативний герой створює напругу та конфлікт у сюжеті опери.

– Романтичний герой: Це персонаж, який втілює ідеалізовану романтичну любов та відданість. Він може бути пристрасним, героїчним

та надзвичайно вірним своєму коханню. Романтичний герой часто представлений як рицар, любовний лірик або герой-коханець.

Це лише кілька загальних типів героїв, які можуть зустрічатися в оперному мистецтві. Важливо відзначити, що кожна оперна постановка може мати свої власні унікальні персонажі та сюжетні лінії, що розширюють цю типологію та забезпечують багатшаровість та різноманіття оперного жанру.

### **1.3. Історіографічний компендіум: Оперна творчість В.А. Моцарта та Дж. Россіні та проблеми вокального виконавства**

#### **1.3.1. Дослідження творчості В.А. Моцарта**

Оперна творчість В.А. Моцарта та Дж. Россіні з позиції сучасної музичної науки може складати окремі галузі історіографії у музикознавстві. Проте, якщо звернутися до досліджень останніх років, одразу є помітною проблема, на яку ми звертали увагу вище, а саме – складність віднайдення власної «ніші» у вже більш ніж століття вивчаємій музиці. Треба також відмітити, що в європейській дослідницькій гілці ця традиція є дещо багатшою і тривалішою.

Що стосується творчості В.А. Моцарта, то не можемо не послатися на хрестоматійний труд Германа Аберта [1], створений вже сто років тому (1919-1921 рр.), але й досі актуальний. Також досить важливою віхою моцартознавства стало видання Нового повного зібрання творів (яке почалося у 1956 році, а було завершено у 1991-му). З видатних митців, присвятивших спадщині Моцарта свої дослідження назвемо таких – Еріх Дойч [82], Вольфганг Плят [88], Алан Тайсон [89] . Їх дослідження стосуються здебільшого джерелознавства, документалістики, хронології та періодизації творів митця.

До жанру компендіуму можна віднести монографію Улріха Конрада [84]. Також в огляді літератури хотілося б більш докладно зупинитися на

огляді тенденцій європейського моцартознавства останніх років на прикладі деяких проіндексованих у Web of Science публікацій. Так, стаття Девіда-Барретта (David-Barrett, T.) [81] присвячена аналізу нарративної репрезентації складної соціальної мережи та ієрархічних відносин різних верств суспільства в опері «Весілля Фігаро». За словами дослідника, саме складні структурні рішення соціальних взаємодій, представлені через виконавське мистецтво, сприяють незабутній популярності цього твору.

Таке дослідження спонукає до порівняльних досліджень того, як соціальна поведінка може бути репрезентована в музично-театральному мистецтві. Дослідник Недбал М. (Nedbal, M.) [86] сфокусував увагу на празьких постановках опер В.А. Моцарта XIX століття, документам, які представлені в Чеському національному музеї та рукописних партитурах «Весілля Фігаро» середини XIX століття, які свідчать про тенденції аутентичних, історично обґрунтованих постановках цієї опери. Ця ситуація була наслідком розділення населення міста на чеську і німецьку общини, які використовували музику Моцарта для ствердження власних цінностей. Чеські оперні виконавці прагнули наблизитися до історично достовірного виконання без спотворення різноманітними обробками у дусі німецького зінгшпелю.

М. Шафтел (Shaftel, M.) [90] присвятив дослідження типів лексем у «Весіллі Фігаро» через аналіз драматичного нарративу, який зазвичай є фундаментальним процесом сонатної форми. Драматургію опери він розглядає через систему дихотомій, виходячи з первинної архетипічної структури сюжету – єдність – втрачена єдність – єдність відновлена.

Стаття І. Вудфілда (Woodfield, I.) [94] дослідницьку увагу скеровує на аналіз партитури опери В.А. Моцарта через знаковий номер – дуеттіно Графіні і Сюзанні «*Che soave zeffiretto*» як «ідеальний приклад трансцендентної краси музики Моцарта». За Вудфілдом, дослідження джерел, що збереглися, свідчать про те, що композитор і лібретист

вважали його ключовим моментом опери та призвели загалом до реконфігурації третього акту.

Публікація Ю. Сян (Xiang, Yu) [97] присвячена аналізу великої кількості різноманітних ансамблевих номерів у драматургії опери «Весілля Фігаро», які без сумніву, відіграють в ній значну роль і є ознакою періоду розквіту оперного стилю В.А. Моцарта.

### 1.3.2. Дослідження творчості Дж. Россіні

Джоаккіно Россіні (1792-1868) вважається одним з найвидатніших оперних композиторів не тільки XIX століття, а й історії оперного мистецтва в цілому. Його оперна творчість має велике значення для розвитку оперного мистецтва і відіграла важливу роль у формуванні романтичного оперного стилю. Опери Россіні характеризуються експресивними мелодіями, багатим оркестровим звучанням та жвавим ритмом.

Останнім часом спостерігається сплеск інтересу як серед виконавців, так і серед дослідників до спадщини Россіні. Про це свідчить чимала фестивальна практика – щорічні фестивалі у П'єзаро та Вільдбаді, стають репертуарними мало виконуваним опер композитора (приміром, «Подорож в Реймс», або «Мойсей в Єгипті»). З'являються нові дослідження, що стосуються стилю і жанру в творчості Россіні. Здебільшого ці наукові розвідки стосуються проблем вивчення жанрових аспектів опери-серія, семісерія та опери-буффа, рис стилю композитора та аналізу сценічних інтерпретацій його опер.

Однією з найвідоміших опер Россіні є «Севільський цирульник» (*Il barbiere di Siviglia*). Ця комічна опера є витонченою комбінацією жартівливого сюжету, жвавих мелодій та витонченого гармонічного письма. «Севільський цирульник» став одним з найвідоміших та найчастіше виконуваних оперних творів у всьому світі, тому саме цьому твору присвячені численні дослідження музикознавців.

Перейдемо до аналізу літератури, присвяченої «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні. З огляду на ту велику роль, яку Россіні відіграв як для італійської, так і світової опери, його творчість та життя зазнали усебічного вивчення як італійськими, так і світовими вченими-музикознавцями. Важливим джерелом є епістолярна спадщина композитора. Наукова праця А. Фраккароллі [69], перша частина якої є історичною розвідкою щодо життєвого та творчого шляху композитора, а друга є виданням вибраних листів Дж. Россіні, а також спогадами сучасників про його життя та творчість.

Варто зупинитися на класичному дослідженні Р. Осбоурна [87]. Монографія "Rossini: His Life and Works" (Россіні: Його життя і твори) написана Річардом Осбоурном і присвячена життю та творчості композитора Джоаккіно Россіні. Ця наукова праця ставить на меті глибоке дослідження та аналіз життєвого шляху Россіні, його музичного генія та його внеску в оперну музику.

Автор розглядає різні аспекти життя і творчості Россіні, починаючи з біографії композитора, впливу на творчу особистість його дитинства і виховання, прослідковуючи його кар'єру композитора та вплив на сучасне оперне мистецтво. Осбоурн використовує різноманітні джерела, включаючи листування Россіні, свідчення його сучасників, аналіз рецензій на його оперні вистави та музичні твори. Також у монографії докладно розглядаються опери Россіні, їх стиль, інновації та вплив на оперну музику XIX століття. Особлива увага приділяється його найвідомішим оперним шедеврам, таким як "Севільський цирюльник" та "Вільгельм Телль" Автор аналізує музичні особливості цих опер і їхнє значення в контексті оперної традиції.

Крім того, дослідник скерує читача на розгляд важливих подій та надає періодизацію творчості Дж. Россіні, а також містить відомості про, зустрічі з іншими видатними музикантами того часу, включаючи його співпрацю з оперними співаками та диригентами. Отже, монографія

Р. Осбоурна «Rossini: His Life and Works» є значущим джерелом інформації для дослідників оперної музики та історії музичної творчості. Ця праця розширює наше розуміння щодо внеску Джоаккіно Россіні в оперну музику, аналізуючи його творчість з позицій історичного музикознавства..

Серед українських дослідників, які зверталися до вивчення оперного спадку Дж. Россіні, перед усім вкажемо на наукові розвідки Марини Черкашиної-Губаренко [73-77]. Це і збірка наукових статей (ред.. Черкашина М., 1993) [23], сфокусована на дослідженні жанрово-стильових особливостей опер митця, вплив творчості Россіні на загальний оперний процес ХІХ століття та еволюцію італійської комічної опери. Також цікавим є аналіз фестивальної практики, присвяченій творчості Дж. Россіні, прикладом якого слугує стаття «Музика Россіні і твори його сучасників у горах Шварцвальда» Марини Черкашиної-Губаренко (Черкашина-Губаренко М., 2016) [76].

### 1.3.3. Історіографія проблем вокального виконавства.

На початку ХХІ століття усвідомлення проблем, основних тенденцій розвитку сучасного вокально-виконавської музичної творчості неможливо без співвіднесення їх з традиціями, мистецькими пошуками композиторів попередніх епох. Сучасний вокаліст, ввібравши досвід і досягнення багатьох століть розвитку музичної культури, повинен володіти великими здібностями для виявлення себе як художника, творця, інтерпретатора. Виховання справжнього співака-художника – складний і тривалий процес. Він охоплює велике коло питань і потребує глибокої і тонкої роботи. Пошуки прийомів вокальних барв, художніх засобів виразності безмежні. Вони необхідні для реалізації творчості композиторів минулих століть і для сучасних художників, так як готових «рецептів» для виконавства немає і не повинно бути. Багато дослідників розглядають естетичні проблеми виконавського мистецтва з точки зору специфіки виконавської діяльності як виду художньої інтерпретації, вивчення його варіативної

природи, відносини музикантів до нотного тексту, проблеми «композитор - виконавець», співвідношення об'єктивного і суб'єктивного в творчому процесі інтерпретаторів.

В українському музикознавстві проблемами вокального виконавства у своїх дослідженнях жанру опери займалися чимало дослідників (Борко І. [11], Гнидь Б. [17], Ізваріна [27], Лі Мін [31], Молибога А. [37], Муравська В. [42], Регруб В. [47], Сокало О. [50], Стахевич О. [57], Черкашина-Губаренко М. [73-76]), вони розглядали різні аспекти як в контексті історичного, так і аналітичного музикознавства.

У дискурсі вокальної інтерпретації як феномену виконавського стилю працювали наступні дослідники: Говорухіна Н. [16], Гнидь Б. [17], Гребенюк Н. [18-19], Мадішева Т. [34], Стахевич О. [56-59].

Виконавець в роботі над твором, в першу чергу, керується методом творчого підходу, зорієнтованого на психологічні особливості його особистості. Згодом саме ці особливості реалізуються через функціонування голосу як співочого голосового «інструменту», через зв'язок вокального мистецтва зі словом і пластикою і особливу ансамблеву специфіку двох виконавців: співака і концертмейстера, характерну тільки для камерно-вокального виконання. Ці та інші відмінності вокального виконавства показують, що в порівнянні з музикантами-інструменталістами завдання співака при створенні інтерпретаційної версії твору зростають.

#### Висновки до Розділу 1.

У першому розділі дослідницький фокус було направлено на методологічні аспекти, пов'язані з виокремленням необхідних теоретичних підвалин магістерського дослідження оперної музики. Так, підрозділ 1.1 присвячено вивченню концепції діалогу як в філософській антропології, так і у сучасній гуманітаристиці та культурології, в яких діалог виступає не лише як позначення комунікації, а, перш за все – як метод пізнання, сутністю якого є пізнання одного явища у семіотичній

взаємодії з іншим. Так виникає важливий феномен Іншого, що сприяє більш точному формулюванню картини світу. Це, в свою чергу, дає можливість методологічного уточнення в царині музикознавства, дозволяючи вийти на якісно новий рівень пізнання.

Другий підрозділ скеровано на виокремлення істотних рис у понятті образ героя. Цей концепт тісно пов'язаний з загальномистецьким концептом художнього образу.

## РОЗДІЛ 2. ГЕРОЙ БОМАРШЕ В ОПЕРАХ В.А. МОЦАРТА ТА ДЖ. РОССІНІ: ШЛЯХИ ДІАЛОГУ

### 2.1. Типологія комічного і ліричного в оперному мистецтві: інваріант амплуа та його інтерпретація.

За часів виникнення опери-серія, яка мала бути різновидом так званого високого мистецтва, комічна опера, навпаки, є породженням народної сміхової культури. В ній проявилися найбільш самобутні риси народного відчуття комічного. Цікаво, що за «Поетикою» Арістотеля [5], естетика комічного не входить в основні роди образності у мистецтві, до яких, як відомо, належать епічний, ліричний і драматичний типи, а походить від імпровізації і має своїм прототипом діонісійські свята. За Арістотелем, комічне виникає зі суперечностей і неузгодженостей в поведінці, характерах та ситуаціях. Це може бути викликано недоліками, помилками, нездатністю до розуміння або глупотою персонажів. Комічність може бути досягнута через зображення комічних ситуацій, жартів, словесних ігор або фізичної коміки.

Арістотель розрізняє два типи комічного: низьке комічне (фізична коміка, грубий гумор) і високе комічне (інтелектуальний гумор, гострий сарказм). Він вважає, що комічне може бути ефективним засобом показати недоліки та протиріччя у людському поведінці, сприяючи тим самим досягненню головної мети мистецтва – катарсису.

Виникнення в Італії комічної опери в першій третині XVIII століття було пов'язано з тим, що комічні елементи, що включалися в опери, переросли в самостійний жанр який згодом отримав назву опера buffa (комічна). Першою оперою buffa стала «Служниця-пані» Дж. Б. Перголезі, що початково була фрагментом («оперою в опері») в однієї з опера seria. Інше джерело походження комічної опери – це зв'язок її з імпровізаційна італійська комедія dell'arte, яка, в свою чргу, пов'язана з народним фарсом масок, а також карнавальна культура (а саме, флорентійська карнавальна хода). Г. Аберт [1, с. 412] доказом впливу цих жанрів вважає «численні

справжні танцювальні пісні, а ще більшою мірою – відомі типи сцен типу вуличних потасовок, або з давніх давен улюблених італійцями сцен з переодяганнями». Цей вплив «масочності» персонажів був відчутний і пізніше.

Тут формуються типові комічні персонажі, праобрази комічного героя. Це старий венеційський купець-багатий Панталоне, гордовитий педант – доктор Граціано (зазвичай з Больоньї – зв'язок з традицією старовинних європейських університетів), капітан СпаVENTO, семантика персонажу якого походить від так званого *miles gloriosus* (з іт. – солдат – хвалько), а також тип хитрого спритного слуги (початково – маски Арлекіна й Брігелли з Бергамо).

Також, крім характерних типів персонажів, комічна опера перейняла і тип драматургії, і тип розвитку подій. Зазвичай опери мають двоактну будову із великими фіналами. На етапі ініцію тут припускаються незручні гротескові й комічні ситуації, дія максимально заплутується. Головною метою є максимальна гротесковість комедійних ситуацій, лібретисту мали прощати найрізноманітніші й безглузді погрішності проти логіки, тільки но щоб він створив видовищні ситуації сюжету та виграшні для виконавців ролі.

За Г. Абертом, «буфонна опера перейняла від імпровізаційної комедії старовинну традицію, згідно якій окремі виконавці навіть могли дозволити несподівано перервати хід дії опери та приголомшити публіку контрастом між ілюзією і дійсністю – раптове звернення одного з артистів *ad spectatotes* – до глядачів» [1, с. 412].

Однак, на відміну від комедії масок, опера-буффа мала ще один вагомий компонент – музику. Навіть можна казати, що порівняно з оперою серія, музична мова якої мала прямий зв'язок з драматичним речитативом, який мав сильний вплив на формування музичної фрази, опера-буффа була позбавлена цієї залежності і музика її розвивалася більш вільно. «Саме взаємозв'язку з народною музикою опера-буффа має

бути вдячною своєю основною перевагою перед серіа: своєю природністю, яку вона навіть під час кризи жанру ніколи повністю не втрачала. В той час, як багатство форм опери-серіа зводилося до остаточної влади арії *da capo*, буфонна опера ніколи не відмовлялася від вільної будови форми. Їй однаково добре відома проста строфічна пісня, як і дво- чи три- і навіть чотиричастинна арія, або ще більш крупні складені форми. <...> З часом у мелодиці склалася специфічна буфонна мова, але при цьому, знов-таки не втрачався зв'язок з народною музикою» [1, с. 412-413].

Також в комічній опері для героїв не є характерним використання колоратури (лише у випадку, коли це є засобом пародії або задля того, щоб висміяти її неприродність). Цікаво, що саме опера-буффа була осередком, який сприяв розвитку природних тембрів: «Опера-буффа залишилась закритою для кастратів, в ній знайшли застосування лише натуральні чоловічі голоси. Саме завдяки їй знову віднайшов надзвичайну славу в музично-драматичному мистецтві бас, який з часів Монтеверді зникнув із опери серіа» [1, с. 413]. Також в комічній опері велике значення мали ансамблеві та хорові сцени.

Речитатив як засіб музичної виразності в опері-буффа слугує не тільки розвитку драматичної дії, як це має місце у серйозній опері, а ще виконує функцію у розгортанні «живого» діалогу, який має безпосередній зв'язок з культурою повсякденності, естетика якої є пріоритетною для драматургії комічної опери.

Перейдемо до виявлення типологічних особливостей ліричного типу героя в оперному мистецтві. Посилення ліричних рис опери-буф послабило значення в ній власне комічного початку. Так, у творчості Дж. Паизиелло ( «Севільський цирульник», 1782; «Мельничиха», 1788), Д. Чімарози ( «Таємний шлюб», 1792) розширюються сюжети і стилістичні рамки опери-буф, з'являються образи з широко розгорнутою інтригою, що включають елементи сатири, побутові і казково-фантастичні

сцени, пофарбовані тонким ліризмом. На основі опери-буф розвиваються глибоко оригінальні оперні концепції В. А. Моцарта ( «Весілля Фігаро», 1786), Дж.Верді ( «Фальстаф», 1893), опери Г. Доніцетті ( «Дон Паскуале», 1843), ( «Любовний напій», 1832).

Естетика ліричного має в музикознавстві усталену семантику, пов'язану з сферою суб'єктивного та його проявами у мистецтві. Ліричне (дивлячись узагальнено) відповідає за сферу почуттів, внутрішнього світу героя, його відношенням до перипетій сюжету опери. Проте головна якість ліричного героя – це сфера змін внутрішнього стану, яка і стає центральним елементом драматургії твору.

Говорячи про ліричне амплуа героя, необхідно зазначити також важливість стилю *bel canto*. *Bel canto*, бельканто (італ. *Bel canto* - прекрасний спів) - стиль співу, що склався в Італії до середини XVII ст. і панував до першої половини XIX ст., згодом названої епохою бельканто. Для раннього *bel canto*, або *canto spianato* (рівний спів), були характерні і обов'язкові виразна кантилена, чутливість і патетичність виконання, а також невеликі колоратурні прикраси, які посилюють драматичний ефект (опери К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. Честі). З кінця XVIII ст. почало розвиватися класичне *bel canto*, або *canto fiorito* ( «заквітчаний» спів) - блискучий віртуозний вокальний стиль, пов'язаний з пануванням колоратури, яка з часом стала певною самоціллю виконавців. Технічне вокальне досконалість передбачало особливу тривалість дихання, віртуозне володіння всіма видами колоратури, високу майстерність філировки, блискуче виконання пасажів найвищої складності, вміння імпровізувати складні прикраси.

«На початку XIX ст. у розумінні технології та природи голосу відбулися глобальні зміни. З-за формування регістрового міксту і манери прикриття звуку, індивідуальних у кожного виконавця, по-перше, відокремлюються середні голоси (мецо-сопрано, баритон), а по-друге, створюється можливість надання кожному голосу певної фарби – ліричної

або драматичної – залежно від ситуації. Композитори звертали увагу на виконавця, на індивідуальні властивості голосу, якості тембру, технічні можливості передавати певні емоції. Крім того, романтизм, що з'являється як новий напрям мистецтва, приніс з собою й нові сюжети (героїчні, історичні, історико-релігійні тощо), й нові оперні та вокальні амплуа», відмічає Лян Цзітао [32, с. 30]

Однак найбільш важливим фактором видозмін оперного мистецтва початку XIX століття була зміна типу виразності в співі вокального амплуа. «Відомо, що Дж. Россіні виділив два начала вокального інтонування: кантилену і віртуозність, що дало змогу затвердитися згодом ролям ліричного плану (амплуа), що були написані для високого і рухомого сопрано (лірико-колоратурного) і драматичного – їх партії властива ширша кантилена, ніж першим. Низькі сопрано, що в операх Россіні використовують досить розвинений грудний регістр, і при цьому є досить рухливими, в середині XIX ст. називали колоратурне мецо-сопрано і це був особливий россінієвський голос» [32, с. 31].

Саме творчість Джоакіно Россіні стала містити всі ті зміни, які стосувалися перетворення загальної естетики оперного мистецтва першої половини XIX століття. Перш за все це стосувалося поглиблення ліричного начала не тільки в партії сопрано, – також подібні процеси відбулося з партіями тенора та баритона, які також зазнали статусу протагоністів. Далі відбулася пересемантизація сольних патрій у головних персонажів твору, а також впровадження розвинутого речитативного інтонування, послаблення ролі несемантизованої віртуозності (наскільки це можливо в італійській опері), а також спроба надання оркестровій партії паритетного статусу поряд з вокальною лінією опери.

## 2.2. Граф Альмавіва в опері В.А. Моцарта: семантика комічного

Видатне значення для розвитку оперного мистецтва мала діяльність найбільших реформаторів К. В. Глюка і В. А. Моцарта, у творчості яких відбилися передові ідеї Просвітництва. Як відомо, К. В. Глюк створив героїчну музичну трагедію, в якій досяг органічної єдності всіх музично-драматургічних засобів виразності («Орфей і Еврідіка», 1762; «Альцеста», 1767 і ін.). В. А. Моцарт, спираючись на досягнення опери-буф і зінгшпиля, створив високі реалістичні зразки комедії («Весілля Фігаро», 1786), драми («Дон Жуан», 1787), філософської казки («Чарівна флейта», 1791).

Опера «Весілля Фігаро» є однією з перлин світового оперного театру - і, без сумніву, однією з найяскравіших опер композитора. Написана в останній, зрілий період творчості (1786 г.), вона являє собою не просто прекрасний зразок стилю та жанру опери-буф, вона виходить за ці жанрові рамки, привносячи риси реалізму і справжні людські емоції в досить театральний за своєю суттю, то є умовний в якійсь мірі, сюжет.

Як відомо, «Весілля Фігаро» (*Le nozze di Figaro ossia la folle giornata*) - опера-буф Моцарта на італійській мові, написана на лібрето Лоренцо да Понте за однойменною п'єсою Бомарше. Прем'єра опери відбулася 1 травня 1786 року в віденському Бургтеатре і пройшла з незначним успіхом. Справжнє визнання опера набула тільки після постановки в Празі в грудні того ж року. Першими двома виконаннями диригував сам Моцарт (сидячи за клавесином), пізніше - Йозеф Вайгль<sup>4</sup>.

Як відзначають всі дослідники оперного творчості Моцарта, одним з найважливіших високих новаторських досягнень композитора в опері стало майстерність індивідуальних характеристик дійових осіб. До Моцарта в італійській опері-серія музичні характеристики героїв

<sup>4</sup> Йозеф Вайгль . Див. URL:

[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84\\_%D0%92%D0%B0%D0%B9%D0%B3%D0%BB%D1%8C](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84_%D0%92%D0%B0%D0%B9%D0%B3%D0%BB%D1%8C)

практично завжди ігнорувалися композиторами, а в опері-buffa підкреслювалися не так індивідуальні риси конкретних героїв, скільки типові. Ці музичні характеристики були немов би музично-театральними «масками» героїв з відпрацьованими і впізнаними прийомами виразності, які використовувалися для характеристики типових героїв і героїнь в різних операх. До Моцарта в оперному жанрі не було досягнуто єдність узагальненого, типового та індивідуального, конкретного в музичних характеристиках героїв, була відсутня і багатогранність цих характеристик.

Образ графа Альмавіва показаний в опері досить різноманітно при основній стрижневій проблемі його емоцій (почуття до Сюзанни) та конфліктів (ревноші до Графині та Фігаро, лють від зради тозо).. Всі сцени, в яких задіяний персонаж Альмавіва, розкривають різні сторони його характеру. В цілому образ графа Альмавіва у цій опері, як і інші персонажі, розкритий максимально всебічно - це живий, людський характер, повний найрізноманітніших емоцій.

Здебільшого характеристика графа Альмавіва обумовлена опорою на літературне першоджерело – у Моцарта – на другу частину трилогії П. Бомарше, а у Россіні – на першу частину трилогії.

Треба зауважити, що у середині XVIII століття сюжет, який стосується розладу шляхетного подружжя через камеристку, а також типові наративи театру дель арте, такі як енергійний вправний слуга, сцени з переодягненнями, плутанина вночі – були досить розповсюдженими. Наведемо як приклад оперу італійця Дж. Сарті «Двоє сваряться – третій радіє» (1782), в основі сюжету якої лежить подібна колізія. Тому бачимо, що твір Бомарше як певна модель був доволі глибоко вкорінений в культурі тієї епохи і «Весілля Фігаро» Моцарта та Да Понте можна розглядати крізь перспективу італійської буфонної традиції, при тому, що ця опера дійсно має неймовірну атмосферність, своєрідність та художню неординарність. Інтрига як основний рушій дії у другій частині трилогії Бомарше сягає неймовірних

висот: «В "Фігаро" вона раптово виникає всюди, на кожному корці. <...> Драматург, проте, розв'язує ці вузлики з вражаючою легкістю і грацією, без грубощів, з продуманим комедійним гумором» (Аберт Г., 265-266). Проте джерело багатства образів опер Моцарта – не у виявленні типових рис героїв, а виокремлення індивідуальних характерів. «Кохання виступає в "Фігаро" як чиста природна сила, яка віднаходить у кожному окремому персонажі нові сторони та глибини своєї сутності».(там само, 273)

Розглянемо окремі аспекти трактування образу графа Альмавіва в опері В.А. Моцарта «Шалений день, або весілля Фігаро» (1786). Почнемо з того, що, виходячи з назви, протагоністом має бути Фігаро, а антагоністом – Альмавіва. І формально так мало б бути, якщо ми мали справу з типовою буффонною комедією – кмітливий слуга перемагає пихатого графа. На це вказують деякі ознаки у структурі твору. Проте колізії сюжету пручаються такому розділенню. Аберт, описуючи роль кохання у творі, справді визначив його головну якість – це центробіжна сила, яка підкорює собі дію. Це справжній протагоніст.

У графа Альмавіви немає вихідної арії, вперше ми бачимо героя в активній сценічній дії – у терцеті «Cosa sento». Поведінка графа продиктована впевненістю, що він чинить вірно згідно своїм почуттям. Але саме ця суперечливість натури, яка іманентно властива графові, і є носієм комічного начала.

За Абертом, цей терцет є «наочним прикладом нової моцартовської драматургічної трактовки форми. <...> Моцарт повторює свої теми з різними текстами, переосмислюючи їх. Цей засіб згодом більшою мірою буде використовуватися у мистецтві лейтмотивів у ХІХ столітті» [1, с. 293-295]. Наступний вокальний номер Графа – також в контексті терцету («Susanna, or via sortite»), який має більш ліричну природу, що стало визначальним для його форми – тричастинність з жанровою основою менуету, етикетного світського танцю.

Для обох терцетів характерною є напруга і перебування всіх учасників у незручній ситуації, проте Моцарт підіймається над висміюванням героїв, він дозволяє вирішити конфлікт уникаючи рівня низької комедії завдяки знов-таки дії індивідуальності персонажів, а не наслідуючи класичному перебігу комедії положень. Наступний номер, який виявляє риси образу графа Альмавіви – перший фінал. Початковий його розділ – дует графа і графіні, сповнений напруги і сягає драматичного, а й подекуди, навіть трагічного пафосу.

Обуреність, образа, гнів, вибуховий характер – задля показу цих станів графа Моцарт використовує безліч мотивів, контрастних співставлень, які згодом завершуються примиренням, а далі – калейдоскопічною зміною дії, появою Фігаро та садівника. новим загостренням підозри графа. На початку третього акту в дуеті з Сюзанною Моцарт демонструє інший бік характеру Альмавіви, це психологічна картина прояву ліричного і чуттєвого.

Нарешті після дуету композитор доручає графу сольний номер – арію «Vedro mentre io sospiro», в якій знов наявний контраст образності.

Allegro maestoso

Г. С. *U-  
Ve.*

*f* *p* *tr*

Г. С. *cresc.*

Г. С. *f*

Жель смот-реть я дол-жен, от за-ви-сти блед-  
-до, мен-тре іо со-спі-ро, фе-лі-се ии сер-во  
-не-я,  
мі-о?

Приклад 1. В.А. Моцарт. Арія Альмавіви «Vedro mentre io sospiro»

Можемо констатувати цю амбівалентність як розгубленість, почуття власної гідності, розчарування, уражена гордість та бажання помсти – ось новий драматургічний напрямок розвитку образу графа.

Другий розділ другого фіналу (*piu moto, G dur*) – проявляє новий аспект характеру образу Альмавіви. Сцена кохання має тут відтінок безтурботності та гри на тлі типово буфонного фіналу, але в більшій мірі ніж Альмавіва в ролі комічного героя виступає Фігаро, який обурений мінливим жіночим характером. Графа ж більше характеризую знаменита сцена фіналу «*Contessa perdono*» – щире висловлювання, дещо імпульсивне, проте, за Абертом, це «височини благородства людської душі, а не галантне прохання знатного синьйора про вибачення» [1, с. 339]. На відміну від типового комічного антагоніста, граф Альмавіва показаний Моцартом як людина здатна на почуття, шляхетного настільки, щоб визнати свою неправоту і не згадувати що він, власне, став пасивним учасником потужної інтриги. Тому протиставлення Фігаро-Альмавіви не є таким прямим в творі Моцарта, хоча формально вони протиставляються по багатьом ознакам: виступають і як представники різних соціальних прошарків, і як суперники у коханні. Але дещо неприродній рух драматургії твору, заснований на законах жанру опери-буффа пом'якшується персоналізацією рис героїв.

### **2.3. Граф Альмавіва в опері Дж. Россіні: між комічним і ліричним**

Образ героя у більш узагальненому сенсі сягає феномену художнього образу, який належить до центральних категорій музичної естетики. Його змістовне поле формується протягом досягнення творів мистецтва та складає певну художню цілісність. Опера як синтетичний жанр у цьому сенсі є прикладом більш довгого ланцюжка інтерпретувань, порівняно з іншими музичними творами, оскільки класична схема «композитор-виконавець-

слухач» збагачується наявністю авторів тексту та лібрето. Як вже зазначалося вище, здебільшого характеристика графа Альмавіва обумовлена опорою на літературне першоджерело – у Моцарта – на другу частину трилогії П. Бомарше, а у Россіні – на першу частину трилогії.

Треба зауважити, що у середині XVIII століття сюжет, який стосується розладу шляхетного подружжя через камеристку, а також типові наративи театру дель арте, такі як енергійний вправний слуга, сцени з переодягненнями, плутанина вночі – були досить розповсюдженими. Наведемо як приклад оперу італійця Дж. Сарті «Двоє сваряться – третій радіє» (1782), в основі сюжету якої лежить подібна колізія. Тому бачимо, що твір Бомарше як певна модель був доволі глибоко вкорінений в культурі тієї епохи і «Весілля Фігаро» Моцарта та Да Понте можна розглядати крізь перспективу італійської буфонної традиції, при тому, що ця опера дійсно має неймовірну атмосферність, своєрідність та художню неординарність. Інтрига як основний рушій дії у другій частині трилогії Бомарше сягає неймовірних висот: «В "Фігаро" вона раптово виникає всюди, на кожному кінці. <...> Драматург, проте, розв'язує ці вузлики з вражаючою легкістю і грацією, без грубощів, з продуманим комедійним гумором» [1, с. 265-266]. Проте джерело багатства образів опер Моцарта – не у виявленні типових рис героїв, а виокремлення індивідуальних характеристик. «Кохання виступає в "Фігаро" як чиста природна сила, яка віднаходить у кожному окремому персонажі нові сторони та глибини своєї сутності» [1, с. 273].

Дж. Россіні, опера якого спирається на першу частину трилогії П. Бомарше, з одного боку, втілює італійську модель комічної опери (чистота якої ретельно оберігалася прихильниками цього виду мистецтва), а з іншого, за словами М. Черкашиної, – «Россіні, підсумовує досягнення різноманітних оперних шкіл Італії, водночас є послідовником моцартовської лінії європейського мистецтва» (Черкашина М., 5). «Севільського цирюльника» (1816) відділяє від «Весілля Фігаро» Моцарта 40 років. Але весь цей час італійська публіка була знайома з операми на той самий текст, найбільш

відомий з яких – опера Дж. Паїзіелло (1782). Якщо в опері Моцарта пара героїв Фігаро-Альмавіва сприймаються, скоріше у протиставленні, то в опері Россіні – як союзники. Немає сумнівів, що Альмавіва Россіні – протагоніст. І образ графа (тенор) сягає типово романтизованого ліричного амплуа. Зупинимося на двох найбільш показових сольних номерах. Це каватина Альмавіви «Ecco ridente in cielo» та канцона «Se il mio nome saper voi bramate».

Каватина «Ecco ridente in cielo» має жанрову природу серенади.

Приклад 2. Дж. Россіні. Каватина Альмавіви «Ecco ridente in cielo»

Цей типово ліричний вислів героя обіграно жанровою сценою з найнятими музикантами, тобто лірика відтіняється проявом комічного, актуалізуючи аспект діалога. Оркестрова фактура, характер руху, інтонація створюють в цих епізодах жартівливий легкий тон, який створює «рамку» для ліричного висловлювання головного героя. Цікаво також, яким чином у Россіні задіяний простір. Локацією стає вулиця (конотація міського суспільного простору), на відміну від поетики маєтку та саду в опері Моцарта. Також відсилку до зовнішньоно орієнтованого простору містить дует Фігаро і графа – елементом комічного стає пояснення маршруту до циркульні Фігаро.

Канцона Альмавіви «*Se il mio nome saper voi bramate*» (яку він співає від ім'я Ліндора) є типовим втіленням італійського стилю *bel canto*. Панує кантилена, щирість та душевність висловлювання, композитор вдало використовує колористичні прийоми, мажоро-мінорні співставлення, прозору фактуру.

Andante  
Gr.  
Conte  
a mezza voce

Ес-ли ты хочешь знать, друг пре-лест-ный, мо-ё  
Se il mio no-me sa-per voi bra-ma-te, dal mio

p

Gr.  
Con.  
cresc.

и-мя те-бе я от-кро-ю; ах, я Лин-дор, друг те-бе не-из-  
lab-bro mio no-me a-scol-ta-te. Io son Lin-do-ro, che fi-do va-

Приклад 3. Дж. Россіні. Канцона Альмавіви «*Se il mio nome saper voi bramate*»

За М. Черкашиною, «таке сприйняття кохання, при якому його найбільш виразні та прекрасні прояви пов'язані з особливим типом солодкого смутку, могли виникнути в партитурі Россіні під впливом Моцарта, музику якого італійський маестро буквально боготворив» [74, с. 19]. І справді, комічні опери Моцарта і Россіні об'єднує спільний код.

Твердження про стильовий універсалізм в операх Моцарта, характерні для моцартознавства першої половини ХХ століття, які б можна було охарактеризувати як те, що його стиль не можна звести до будь-якої певної національної традиції і є синтезом різноманітних стильових джерел на основі якого композитором було створено власний оперний стиль, водночас

також містять певну нетерпимість по відношенню до впливу італійської оперної традиції.

Однак вплив італійської музики, особливо опери, неможливо заперечувати. Цьому сприяла реабілітація італійської опери, яка відбулася в музикознавстві, бо було усвідомлено потужний вплив, яка вона мала на всю європейську музичну культуру. Тому категорично протиставляти музику Моцарта і Россіні лише за національними ознаками було б не зовсім вірно.

### **Висновки до розділу 2.**

Другий розділ було присвячено аналізу двох авторських рішень образу графа Альмавіви. Варто зазначити, що ці дві опери мають різні сюжети та музичні композиції, тому і характеристика героя Альмавіва в кожній з них має свої особливості. Велике значення для створення образу цього персонажа мають особливості літературного першоджерела. Адже П. Бомарше сам по-різному трактує пару головних героїв у своїй комедії. Треба зазначити, що образ графа Альмавіва є дуже динамічним у творі французького драматурга. І здебільшого головні тенденції для формування вокального амплуа героя і В.А. Моцарт, і Дж. Россіні черпають саме в трактовці Бомарше своїх персонажів. У середині XVIII століття сюжет, який стосується розладу шляхетного подружжя через камеристку, а також типові наративи театру дель арте, такі як енергійний вправний слуга, сцени з переодягненнями, плутанина вночі – були досить розповсюдженими.

Але не менш важливим є унікальність стилю композитора, оскільки музика є тим началом, яке може створювати нові сенси твору та змінювати існуючі. Тому бачимо, що твір Бомарше як певна модель був доволі глибоко вкорінений в культурі тієї епохи і «Весілля Фігаро» Моцарта та Да Понте можна розглядати крізь перспективу італійської буфонної традиції, при тому, що ця опера дійсно має неймовірну атмосферність, своєрідність та художню неординарність. Проте «Сивільській цирюльнику» Россіні змінює дискурс образу графа Альмавіва на ліричний, що пов'язано як з іншим типом героя (Альмавіва є протагоністом у першій частині трилогії П. Бомарше), так і з

іншим типом музичного висловлювання, яке стало увиразненням тенденції зміна типу виразності в співі вокального амплуа як найбільш важливого фактором видозмін оперного мистецтва початку ХІХ століття.

## **РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ ГРАФА АЛЬМАВІВА У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ**

### **3.1. Виконавське втілення образу графа Альмавіви за В.А. Моцартом: традиції і новації**

Оперний образ – складний синтетичний музично-сценічний образ - створюється в опері в першу чергу взаємодією музичних характеристик і тематичної драматургії твору в цілому. При цьому у формуванні музичної характеристики беруть участь всі виразні засоби музики: це мелодика вокальної партії, її оркестрова «оболонка», що містить у собі темброве звучання, гармонію, темпоритм, важливі тематичні процеси. Разом з тим, «життя» образу протікає на сцені в конкретних сюжетно-побутових умовах, які репрезентують певну соціальну середу, історичний відрізок часу.

Як будь-яке мистецтво, театр відображає дію через систему художніх образів. Вистава являє собою твір театрального мистецтва, що володіє образним єдністю, і такий єдиний образний лад вистави створюється гармонією всіх його елементів. Тут все знаходиться в супідрядності і поєднанні, служить одній художній меті: драматургічна основа сценічного шоу, стилістичне і жанрове рішення вистави, акторське виконання, організація сценічної дії в часі (ритм, темп, наростання і спади емоційної напруги дії) і в просторі (побудова мізансцен, розробка сценічного майданчика, принцип її використання, декорації, освітлення, костюми), застосування музики, хореографії. У виставі сучасного театру об'єднується мистецтво драматурга, акторів, режисера-постановника.

На думку Т. Мадішевої, метою вокального виконавства є народження високохудожньої інтерпретації як результату синтезу слова і музики. Дійсно, ця проблематика останнім часом в музичній науці, зокрема, в області інтерпретології привернула особливу увагу, так як вплив «усної мови» на створення вокально-сценічної інтерпретації має величезне значення [34, с. 45]. У своєму дослідженні А. Стахевич [59]

наполягає на одному з найбільш актуальних аспектів виконавської інтерпретації – прагненні виявити загальні для вокально-виконавської творчості закономірності створення художнього образу виконавськими, суто вокальними засобами. При цьому вокальне мистецтво розглядається дослідником як естетичний феномен, на який впливають соціокультурні фактори.

Для порівняльного аналізу ми вибрали виконання партії графа Альмавіва з опери Моцарта «Весілля Фігаро» двох відомих співаків – баритонів Дітріха Фішера-Діскау та Джеральда Фінлі. у кіно-оперному і театральному виконанні відповідно. Дітріх Фішер-Діскау – німецький оперний та камерний співак (баритон), музикознавець, диригент. Каммерзенгер Баварської та Берлінської державної опери. Народився у Берліні. У віці 11 років блискучо виступив на конкурсі диригентів-любителів. Вчився у вищій школі музики в Берліні на вокальному факультеті. В 1980 році Фішер-Діскау удостоєний Премії Ернста Сіменса — однією з найпрестижніших світових музичних нагород. В 1987 році йому була присуджена Премія Роберта Шумана за внесок у виконання творів Роберта Шумана.

Втілення образу графа Альмавіва Дітріхом Фашером-Діскау ми розглянемо на прикладі фільму-опери «Весілля Фігаро» (1976). У виконанні німецького маестро граф Альмавіва герой скоріше лірико-драматичний, повний поривів емоцій і пристрастей. У виконанні Діскау партія Альмавіва звучить серйозно і драматично, він цілком реалістично описує всі складності і серйозність ситуації.

Гумористична складова в даному випадку «йде» з власне виконавських завдань співака та завдання режисури і сприйняття глядачів, які бачать реакцію інших персонажів. Співак демонструє занурення в серйозні емоції, що підкреслюється акторською грою, а також трохи повільнішим темпом, ніж зазвичай прийнято. Багато в чому на виконавську інтерпретацію Фішера-Діскау впливає і його неординарна

акторська гра, яка виражається у всьому – в міміці, жестикуляції, рухах, позах. Це становить гідний ансамбль з іншими персонажами, Нагадаємо також, що ми говоримо про фільм-оперу, де велике значення мають відео-плани і робота співака-актора зі слухачем через особливу гру, міміку і пластику кіноактора. Все музичні засоби також спрямовані на створення образу - піднесений тон з помірною динамічною шкалою, з відсутністю кульмінацій-пристрастей, особливий круглий, «офіційний» звук, пом'якшений теплотою тембру і вібрацією, допомагають створенню особливого способу.

Джеральд Фінлі, канадський оперний бас-баритон, один з провідних виконавців свого покоління, який славиться неперевершеною технікою і бездоганною дикцією. У дослідженні ми спираємося на постановку Ковент-Гарден, Royal Opera (2010 рік), режисер – Девід МакВікар<sup>5</sup>, диригент – Антоніо Паппано<sup>6</sup>

Вокальна партія у Фінлі – виконавця ролі графа Альмавіва у моцартівській ьпері авчить спокійніше і об'єктивніше, ніж у Фіщера-Діскау. Співак і своєю сценічною поведінкою підкреслює це, він спокійно рухається по сцені, ніби міркував про загальновідомий хід подій вголос. З точки зору виконавських засобів співак в порівнянні з німецьким майстром нівелює інтонаційний план меншою кількістю динамічних і навіть тембрових відтінків, що надає образу графа Альмавіва у цій сцені один цілісний простий емоційний стан. Таким чином, образ графа Альмавіва у виконанні Джеральда Фінлі більш статичний, ніж у виконанні Фіщера-Діскау, що, можливо, більш відповідає історичній традиції виконання. Крім того, сама подача звуку також підкреслює деяку «офіційну» трактування образу і навіть деяку театральну умовність.

<sup>5</sup> Девід МакВікар. Див. URL: <https://ua.kinorium.com/name/3339768/>

<sup>6</sup> Антоніо Паппано Див. URL:

[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%BE\\_%D0%9F%D0%B0%D0%BF%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%BE_%D0%9F%D0%B0%D0%BF%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE)

Звернемося до довіду оперної студії ХНУМ імені І.П. Котляревського у постановці «Весілля Фігаро». Цей твір є одним з репертуарних для колективу нашого університету, підтримуючи традицію переважно класицистичного напрямку постановок студії, яка формувала свій репертуар переважно з шедеврів оперної класики.

Вперше на сцені оперної студії ХНУМ опера «Весілля Фігаро» була поставлена у 1955 році під орудою режисера М. Аваха. В цій виконавській інтерпретації твір протримався декілька сезонів. Наступним етапом була постановка у 1979 році під керівництвом режисери І. Ривіної, диригент – М. Авах. Наприкінці 1990-х років (з 1998 року) під орудою А. Калабухіна опера «Весілля Фігаро» пролунала мовою оригіналу. Далі цей твір було поставлено під керівництвом режисера А. Калоюна (диригент – А. Калабухін).

Про новий етап у сценічному житті опери, якій відбувся у 2019 році, М. Дербас зазначає наступне: «Оперу було поставлено за три місяці. Неможливо виділити когось одного із постановочної команди і сказати, що саме він визначив усе в цій виставі, а решта доповнили і вийшло добре. Над виставою працювали три диригенти – репетиційний процес провели народний артист України професор Анатолій Калабухін і доцент Ірина Вербицька. На прем'єру оперу вивів спеціально запрошений диригент Одеського театру опери і балету, випускник Харківської спеціалізованої музичної школи Віталій Ковальчук. З режисером – постановником Олексієм Дугіновим у плідному зв'язку виступили хормейстер-постановник Наталія Белік-Золотарьова і балетмейстер Леонід Марков. Ансамблева робота усіх фахівців доповнилася напруженими заняттями зі студентами-солістами на кафедрі сольного співу і оперної підготовки. Наприкінці короткого за часом але насиченого викликами шляху до нової висоти, всіх чекав успіх – висота була взята. Все склалося, все раптово заграло: і невеличкі декорації, і стандартні костюми, й академічні мізансцени» [20].

Партія графа Альмавіва пролунала у виконанні Микити Бурцева (баритон) водночас стримано і невимушено. «У Микити Бурцева – Фігаро (клас професора Володимира Болдирєва) і нижній регістр потужно звучить, його чутно в ансамблі, і верхній регістр – без крику, а з намаганням детально довести нюансування» - коментує М. Дербас [20]. Також дослідниця відмічає гарний баланс в ансамблевих сценах та гарну взаємодію оркестра, диригента і акторів, що створило унікальну виконавську інтерпретацію.

### **3.2. Образ графа Альмавіва за Дж. Россіні: виконавські інтерпретації**

Музична практика сучасної оперної постановки говорить про те, що питання вдосконалення співака-актора слід розглядати в першу чергу в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми. Важливо пам'ятати, що опера, як і інші різновиди театрального жанру, базується на драматичній дії. Але музика в опері – це не музика до драми або комедії; також опера не є механічним з'єднанням різних видів мистецтва, а являє собою складний процес їх синтезу, взаємоперевоплощення. Втілюючи драму, музика насичує її новим емоційним багатством, в свою чергу, її музична складова набуває конкретність, предметність. Музика розкриває психологічну основу подій, внутрішню, духовну мотивацію вчинків героїв; музика тонко і детально передає процес розвитку почуттів і їх трансформацію.

Актор вдається до цілого комплексу засобів виразності, що передає тією чи іншою мірою життєву достовірність або театральну умовність зовнішності й манери поведінки зображуваної ним особи. Але справжнє перевтілення полягає не тільки в тому, щоб передати на сцені зовнішній вигляд персонажа: актор розкриває духовний світ свого героя, показує його характер, виражає його думки і переживання.

Для виявлення особливостей діалогу ліричного і комічного в партії графа Альмавіва в опері Дж. Россіні звернемося до порівняння двох виконавських інтерпретацій. Перша – виконання опери у 1964 році під орудою диригента Ніно Сандзоніо, Альмавіва – Ренцо Казеллатто.

Тенор Ренцо Казеллато народився в Адрії у 1936 році. Казеллато навчався у консерваторії Бенедетто Марчелло у Венеції під керівництвом сопрано Марії Карбоне. Після різних концертів і участі у історичному записі опери "Лючія ді Ламмермур" у Лондоні в 1959 році з Марією Каллас і Ферручо Тальявіні під диригуванням Тулліо Серафіна, він дебютував як перший тенор у 1963 році у Театрі Реджо у Пармі, виконуючи роль Неморіно в "Еліксирі кохання".

Казеллато успішно продовжував свою кар'єру в провідних театрах Італії: у 1963 році він дебютував у Театрі Ла Скала у Мілані як Фентон у "Фальстафі", а у 1966 році виступив у "Кліменції Тіті" також у Ла Скала. Він виступав, зокрема, в Опері Риму, Реджо у Турині, Сан-Карло у Неаполі та Маджо М'юзікале Фіорентіно. За кордоном він був гостем протягом багатьох сезонів у Театрі Колон у Буенос-Айресі, Віденській державній опері, Муніципальному театрі Ріо-де-Жанейро, провідних французьких театрах та Большому театрі в Москві. У США він часто виступав, зокрема, у Чикаго та Далласі.

Інші важливі ролі в його репертуарі включали Надіра, Паоліно у "Таємному шлюбі", Ернесто у "Дон Паскуале", Едгардо в "Лючії ді Ламмермур", Альмавіва у "Севільському цирульніку", Раміро у "Попелюшці", Альфредо у "Травіаті" та Вертера в опері з однойменною назвою. У 1992 році він виконав роль Едрісі у "Королі Роджері" Карола Шимановського в Театрі Массімо у Палермо і інтерпретував "Реквієм" Верді у провідних театрах Сицилії.

З 1960 по 1979 роки він співпрацював з італійським громадським телебаченням Rai в деяких важливих постановках, зокрема у телевізійному "Еліксирі кохання" з Міреллою Френі і Сесто Брускантіні

(1968), "Піі де Толемеі" Доніцетті з Леллою Куберлі та, нарешті, "Чарівна флейта" та "Похищення з сераля" Моцарта. Казеллато завершив свою кар'єру в 1995 році після постановки "Казок Гофмана".

Постановка театру Ла Скала 1964 року є академічним зразком інтерпретування опери Дж. Россіні. Стримана жестикуляція актора, класичний костюм та манера рухатися, підкреслення заокруглого типово белькантового звучання характеризує цю інтерпретацію як академічну. Особливо ці якості відчутні у каватині Альмавіви «Ecco ritende in cello». Співвідношення ліричного і комічного у виконанні Казеллато є врівноважним.

Ліричні риси найбільш проявляються у канцоні «Se il mio nome saper voi bramate», а комічне – у дуетах Фігаро і Альмавіви «All'idea di quel metallo» а також у дуеті Альмавіви і Бартоло «Pace e gioia sia con voi». Альмавіва Ренцо Казеллато акумулює традиції виконавської італійської оперної школи.

Розглянемо іншу виконавську інтерпретацію. Це постановка 2014 року Паризької опери – Альмавіва – Рене Барбера.

Рене Барбера (1984) – американський тенор мексиканського походження. Почав навчання вокальному мистецтву в Університеті Техасу (University of Texas at San Antonio) та отримав повну стипендію на навчання, але через рік покинув навчання. Потім у штаті Колорадо навчався у Вищій школі мистецтв Північної Кароліни (North Carolina School of the Arts) з 2004 по 2008 рік. Потім продовжив свій шлях вокаліста в Оперному центрі Райян при Чиказькій опері (Lyric Opera of Chicago). В сезоні 2012-2013 року на сцені Чиказької опери він виконав партію Артура (Arturo) из 'Лючії ди Ламмермур' (Lucia di Lammermoor) и Бригелли (Brighella) в 'Ариадні на Накосі' (Ariadne auf Naxos) Р. Штрауса (Richard Strauss) на сцене чикагской Лирической оперы. Рене Барбера на сцені Ванкуверу виконав партію графа Альмавіви (Count Almaviva) в «Севільському цирюльнику» (Il Barbiere di Siviglia).

Отже, до виконання партії Альмавіви на сцені Паризької опери, Рене Барбера вже мав досвід інтерпретації цього твору. Режисер Даміано Мік'елето звернувся до принципів перенесення дії опери у реалію, знайомі його слухачеві, а саме – переніс дію в Італію 1970-х років, що для багатьох поцінувачів опери є «ностальгічним» хронотопом. Сценографія опери стилізована у дусі італійського неореалізму. Велику роль у постановці відіграє часопростір італійської вулиці.

Роль графа Альмавіви в опері "Севільський цирульник" (Le nozze di Figaro) виконувана тенором Рене Барбера на сцені Паризької опери відзначається своєю виразністю та надзвичайною природністю. Р. Барбера створює яскравий образ Альмавіви, вдало поєднуючи в ньому ноти ліризму, комедійності, емоційну насиченість та вокальну витонченість.

Треба відзначити прекрасне володіння технікою голосу та вірний тон висловлювання. Р. Барбера здатен передати різні нюанси свого персонажу, від його романтичної натури до моментів розпачі та збентеження. Його голос має потужність і гнучкість, що дозволяє йому ефективно передати емоційний діапазон героя.

Проте важливими атрибутами Альмавіви у виконанні Р. Барбери є сценічне вирішення персонажу. Герой з'являється в першій сцені у дуже неформальному одязі – толстовці й шортах, а у фіналі увозить Розіну на Ducati.

У виконанні Барбера граф Альмавіва стає справжнім центром уваги на сцені. Він здатен донести до глядачів багатогранність характеру Альмавіви, від його чарівного шарму до внутрішніх конфліктів і роздумів. Рене Барбера здатний виконати складні арії і ансамблі з елегантністю і точністю, роблячи свої інтерпретації неперевершеними.

Наступна постановка, на якій варто зупинитись, розглядаючи виконавські інтерпретації образу графа Альмавіви – це постановка інтерпретації цих творів китайськими митцями у Центрі виконавських мистецтв у Пекіні (Альмавіва – Ян Ян, постановка Вільям Керлі).

Національний центр мистецтв в Пекіні відомий своїми видатними постановками оперних вистав, у тому числі і постановкою опери "Сивільний цирульник" (*Le nozze di Figaro*). У виконанні китайського тенора Ян Яна, партія графа Альмавіва отримує особливий характер і вражає глядачів своєю виконавською майстерністю. В репертуарі Пекінської опери твори класичної європейської оперної традиції представлені поруч з національною спадщиною. Так, можемо назвати, наприклад, постановку «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта у листопаді 2021 року (сценографія Чжан Ву, сценографія Сунь Лі, дизайн костюмів Нік Вон).

Ян Ян (楊洋, піньїнь *Yáng Yáng*) – тенор китайського походження, який отримав освіту в Україні, в НМАУ імені П.І. Чайковського, в творчості якого органічно поєднуються риси італійської традиції *bel canto* та національні стильові риси.

Ян Ян вміло втілює образ графа Альмавіва на сцені. Він демонструє здатність передати складність та багатогранність характеру героя. Виконання Яна характеризується віртуозним володінням вокальною технікою і виразною інтерпретацією ролі. Його голос має потужність і виразність, що дозволяє йому передати емоційний спектр графа Альмавіва, від його чарівного спокою до моментів гніву і роздратування.

У виконанні Яна, граф Альмавіва стає центральною фігурою на сцені, привертаючи увагу глядачів своїм присутністю та виразним виступом. Його інтерпретація партії графа Альмавіва характеризується чудовим використанням акторського мистецтва, вірним переданням характерних особливостей героя та його внутрішніх конфліктів.

Як китайський тенор, Ян Ян також вносить свої національні колорити та інтерпретацію до ролі графа Альмавіва, роблячи виступ більш оригінальним та унікальним. Його виконання приносить особливий китайський шарм і естетику до цієї класичної опери.

Все це робить виконання Яна Яна у ролі графа Альмавіва в постановці у Національному центрі мистецтв в Пекіні незабутнім та залишає глибоке враження на глядачів. Його вокальна майстерність, акторський талант та особлива інтерпретація героя додають нове бачення інтернаціональній постановці "Сивільного цирульника".

У постановці опери "Сивільний цирульник" в Національному центрі мистецтв в Пекіні, режисер та творча команда поєднали риси європейської культури з національними китайськими традиціями. Це поєднання особливо відчутно в сценографії та костюмах, створюючи унікальну атмосферу вистави.

Сценографія відображає поєднання європейського стилю та китайської естетики. Вона може включати елементи класичних європейських декорацій, таких як палацові зали, сади, але вони відтворені з використанням китайських мотивів та стилістики. Це можуть бути унікальні китайські розписи, традиційні візерунки або використання символів та атрибутів, характерних для китайської культури.

Костюми також відображають поєднання європейського та китайського стилю. Вони включають як класичні костюми періоду опери, так і національний одяг, а також європейській одяг, але з елементами китайської національної традиційної. Це можуть бути вишиті деталі, специфічні китайські тканини, такі як шовк або брокат, або навіть використання традиційних китайських аксесуарів, які додають колориту і особливого шарму виставі.

Таке поєднання європейської та китайської культур додає постановці унікальність та оригінальність. Воно дозволяє глядачам побачити знайомі сюжети та персонажі в новому світлі, з елементами, які відображають національну ідентичність та культурну спадщину Китаю.

### **Висновки до розділу 3.**

І «Весілля Фігаро», і «Сивільській цирульник» мають неабияку історію виконання. Саме ця потужна традиція і убезпечила унікальне для

культури положення цих текстів як живих текстів культури. Позачасових. Не дивлячись на конкретні історичні умови створення, композиторам вдалося цими творами подолати час, утворивши свого рода музичну семіосферу.

Таке надзвичайне положення цих текстів, в свою чергу, спричинило живлення впізнаваності їх та надзвичайної популярності у публіки. Виокремленню рис, які забезпечують цим операм подолання не тільки часових меж, а й стильових, а також національних було присвячено Розділ 3. У дослідженні було проаналізовано дві тенденції у виконанні опер В.А. Моцарта і Дж. Россіні у європейській традиції на прикладі постановок останньої третини ХХ століття, які характеризуються більш академічним представленням класицистичної традиції, а також театру сучасного, театру режисерського, який вступає в діалог з минулим на паритетних правах.

Далі дослідницьку увагу було скеровано на досвід оперної студії ХНУМ імені І.П. Котляревського в інтерпретації опери В.А. Моцарта «Весілля Фігаро», а також на досвід китайських митців – постановка «Сивільського цирульника» у Національній пекінській опері та особливості функціонування цих текстів в іншрстильвих умовах.

## ВИСНОВКИ

Дослідження специфіки образу графа Альмавіва з опер В.А. Моцарта та Дж. Россіні через співставлення ліричного і комічного в інтерпретації його втілення в композиційній драматургії було проведено через три загальних кола фокусування аналітичної уваги. Перший з них було скеровано на вивчення концепції діалогу як метода сучасної гуманітаристики, який дозволяє більш точно виявляти особливості даного феномену через акт співставлення з «Іншим». Проте концепція діалогу, яка виникла у надрах філософського знання, пізніше виявила такий рівень універсальності, що розповсюдилася як метод і у структурній лінгвістиці, і у літературознавстві.

Наступний пов'язано з зверненням до концепту «образ героя». Образ героя у більш узагальненому сенсі сягає феномену художнього образу, який належить до центральних категорій музичної естетики. Його змістовне поле формується протягом осягнення творів мистецтва та складає певну художню цілісність. Опера як синтетичний жанр у цьому сенсі є прикладом більш довгого ланцюжка інтерпретувань, порівняно з іншими музичними творами, оскільки класична схема «композитор-виконавець-слухач» збагачується наявністю авторів тексту та лібрето. Здебільшого характеристика графа Альмавіва обумовлена опорою на літературне першоджерело – у Моцарта – на другу частину трилогії П. Бомарше, а у Россіні – на першу частину трилогії. Також важливим аспектом дослідження було вивчення особливостей дослідницької музикознавчої традиції. Оперна творчість В.А. Моцарта та Дж. Россіні з позиції сучасної музичної науки може складати окремі галузі історіографії у музикознавстві. Проте, якщо звернутися до досліджень останніх років, одразу є помітною проблема, яку було вирішено у даному дослідженні через співставлення модусів ліричного і комічного, а саме – складність віднайдення власної «ніші» у вже століттями вивчаємій музиці. Треба також відмітити, що в європейській дослідницькій гілці ця традиція є дещо багатшою і тривалішою.

Третій аспект стосується саме виокремленню рис ліричного і комічного в інтерпретації партії досліджуваного героя та особливостей композиційної драматургії опер В.А. Моцарта і Дж. Россіні. Класицистична парадигма комічного полягає в висвободженні і внутрішньому сприйнятті соціально прийнятних норм та моральних якостей. У Моцарта і Россіні комічне і ліричне реалізується дещо різними шляхами. Моцарт розуміє сміхове як перехід, перехід до свободи. Конкретний досвід сміху дозволяє переживати особливі моменти. Сміх людини над собою, сміх героя над негативним в собі, сміх честі над безчестям та внутрішньої зібраності над хаосом; сміх людини над неподобством, на яке вона здібна, але яке собі не дозволяє. Сміх вільнолюбства над тираном – це, насамперед, сміх над власним страхом перед цим тираном, сміх над власною слабкістю.

У Россіні етос комічного сягає романтичної картини світу як долаття та вихід за межі певних соціальних ролей та обмежень. Іронія, життєдайність, сила почуттів героїв стають вагомішими, ніж сатиричне загострення соціальних моментів. Різний підхід до амплуа героя графа Альмавіва має підґрунтя не лише літературного першоджерела, а й несе сліди впливу саме різного відчуття комічного.

Виокремленню рис, які забезпечують цим операм подолання не тільки часових меж, а й стильових, а також національних було присвячено Розділ 3. У дослідженні було проаналізовано дві тенденції у виконанні опер В.А. Моцарта і Дж. Россіні у європейській традиції на прикладі постановок останньої третини ХХ століття, які характеризуються більш академічним представленням класицистичної традиції, а також театру сучасного, театру режисерського, який вступає в діалог з минулим на паритетних правах.

Обраний ракурс вивчення особливостей оперного стилю В.А. Моцарта та Дж. Россіні через фокус уваги на образі героя спонукає застосовувати і музикознавчу, і літературознавчу, і загальнонаукову

методологію, що сприяє відкриттю у сучасній музичній науці нових сенсів у творчості двох геніальних композиторів минулого.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. Моцарт В. А. Пер. с нем., вст. ст. К. Сакквы. М.: Музыка, 1983. Ч.2, кн. 1. 518 с.
2. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 154– 165. Андрейко О. Виконавська традиція у контексті інтерпретації змісту музичного твору. // Педагогіка і психологія професійної освіти. № 2. Київ: 2009. С. 206–214. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. К. : Українська ідея, 1999. 24 с.
5. Аристотель. Поетика / Пер. Б. Тена. Харків : Фоліо, 2018. 154 с.
6. Бай Цюань. Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен: дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
7. Безпечний І. Теорія літератури. К.: Смолоскип, 2009.— 388 с.
9. Бомарше П. Севільський цирюльник, або марна обережність. Переклад Є. Годипо-Годилевської та О. Пивоварової. Вірші переклав О. Бургардт. К., 1931. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=8421>
10. Бомарше П. Шалений день, або Весілля Фігаро. К., 1951. Переклад В. Самійленка. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=8422>
11. 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.

12. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням. Пер. з нім. - К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 272 с.
13. В'язовський Г. Літературно-художній тип і його прототипи. Київ. 1962. 74 с.
14. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г.Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Одеса. ОНМА ім. А.В. Нежданової. 179 с. [Рукопис]  
[http://old.odma.edu.ua/upload/files/disertatsiya\\_Van\\_Mintsze.pdf](http://old.odma.edu.ua/upload/files/disertatsiya_Van_Mintsze.pdf)
15. Герасимова-Персидская Н. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры. Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Киев, 1986. С. 18–28.
16. Говорухина Н. Взаимодействие музыки и слова как основа формообразования в камерно-вокальном жанре // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти : зб наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П.Котляревського [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. Харків, 2007. Вип. 20 : Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». С. 56–67.
17. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ. 1997. 320 с.
18. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: Вища шк., 1999. 270 с.
19. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу / Н.Є.Гребенюк // Науковий вісник [зб наук. праць]. — Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2003. — Вип. 4, кн. 1 : Музичне мистецтво і культура. – С. 155–165.
20. Дербас М. «Весілля Фігаро» – дарунок оперної студії ХНУМ до 80-ти річчя. Музика. Український інтернет-журнал. 7 лютого 2020.

<http://mus.art.co.ua/vesillia-fiharo-darunok-opernoi-studii-khnum-do-80-ty-richchia>

21. Деркач Л. Сильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д.Шостаковича, О.Чайковського, В.Золотухіна): автореф. дис... канд. мист-ва: 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2012. 17 с.
22. Джан Бибо. О значении вербальной символики в музыке. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Друкарський дім. 2006. Вип. 6. Кн. 2. С. 142–151.
23. Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия. Сб. статей под. ред. М.Р. Черкашиной. Киев : УкрИНТЭИ. 1993. 224 с.
24. Дун Сіньюань Семантика оперного образу у творчості М. А. Римського-Корсакова: діалог інтерпретацій. Дис. ...канд. мист. (доктора філософії); фах – 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2019. 200 с.
25. Захарчук Т. Художественный принцип метафоричности в современном вокальном исполнительстве. Канд.дисс. 17.00.03. Одесса, 2008. 229 с.
26. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историкометодологическая проблема // Музично-історичні концепції в минулому і сучасності. Львів, 1997. С. 49-56.
27. Ізваріна О. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років ХІХ – першої третини ХХ століття: історичні аспекти: дис. ...докт. мистецтвознавства; спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. К., 2012. 502 с.
28. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. // Українська музика : Науковий часопис. 2014. Вип. 3(13). С. 52–57.

- 29.Коханик І. О понятті «музыкальная драматургія» в сучасній музиці // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Вип. 103 «Музична драматургія: теорія і практика» Київ. 2012 С. 3 – 11.
- Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : 1997. Вип. 9. С. 70-81.
- Лі Мін. Особливості китайської інтерпретації опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» // Мистецька освіта і культура України ХХІ століття : євроінтеграційний вектор : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава (Київ, 12–13 травня 2016 р.). Київ : НАККіМ, 2016. С. 248–250.
- 32.Лян Цзітао. Оперна творчість Умберто Джордано як текст епохи: інтерпретологічний підхід. Дисертація на здобуття ступеня канд..мист-ства. Харків. 2019. 211 с.
- 33.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.
- 34.Мадишева Т. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
- 35.Маркези Г В. Моцарт // Г. Маркези. Опера. М., 1990. С. 245–266
- 36.Марко В. П. Основи аналізу літературного твору. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2003. -- 32 с.
- 37.Молибога А. Особливості буффонного стилю в опері Дж. Россіні «Італійка в Алжирі». *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 168–175.
- 38.Москаленко В. Музичний твір як текст. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
- Москаленко В.Г. Лекції по музыкальной

интерпретации: учебное пособие. К. : ТОВ «Типографія Клякса», 2012. 272 с.

40. 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.
41. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. // Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації : зб. ст. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–15.
42. 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.
43. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
- Ніколаєвська Ю. Контонація і комунікативна стратегія як механізми аналізу музики ХХІ ст. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 36-46
- Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. Київ : ФОП Маслов, 2021. 320 с.
46. Очеретовська Н. Віденські класики як творці музично-комічного. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 35. С. 181–189.
47. Регрут В. Семантика ансамблевих и хорових сцен в оперних произведениях В. Моцарта. Дисс. ...канд. искусств.: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2013. 183 с.
48. Регрут В. Й. Семантичні властивості оперного тексту (на прикладі творчості В. А. Моцарта). // *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015 (1). С. 169–173.

- 49.Рябуха Н. А. Звукообраз в исполнительском искусстве: от метафоры к категории (этимологический дискурс) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 40. / Харк. нац. ун-т ім. І.П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л.В.Шаповалова. Харків : ТОВ «С.А.М.», 2014. — С. 72-84.
- 50.Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби. *Українське мистецтвознавство : наук.-метод. збірник*. 2002. Вип. 31. С. 305–317.
- 51.Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. № 2 (7). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 11–19
- Самойленко О. Сучасне вітчизняне музикознавство у діалозі з культурологією. *Українське музикознавство*. Київ : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 5–17.
- Самойленко А. *Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография*. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
- 54.Селіванова О.О. Методологічні проблеми дослідження діалогу. // *Одеській лінгвістичний вісник* . 2013. Вип. 1 С. 144-158. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/50595262.pdf>
- 55.Скрипнік Л. М. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 17 с
- Стахевич А. *Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика*. Киев: ВВП – Мрія-1, ЛТД, 1997. 272 с.
- 57.Стахевич А. *Искусство belcanto в итальянской опере XVII-XVIII веков*. Харьков, 2000. 305 с.
- 58.Стахевич О.Г. *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник* Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.

59. 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.
60. Стронько Б.Ю. Статус буттєвого часу в музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Борислав Юрійович Стронько; НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2003. 14 с.
61. Супрун В. О. Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» Харків, 2008. 19 с.
62. Сусидко И. Оперная форма у Россини. Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия. Сб. статей под. ред. М.Р. Черкашиной. Киев : УкрИНТЭИ. 1993. С. 41-16.
63. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики // Термінологічний вісник. 2019. Вип. 5. С. 188-195. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/terv\\_2019\\_5\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/terv_2019_5_27) Сюта Б. Феномен гри в сучасній музичній творчості // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Науковий журнал. Ніжин: Лисенко, 2019. Випуск 124. Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 8-17. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с. Тан Джанчен. Специфіка трактовки басу в опері XVII – XIX століть: між амплуа та характером: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Тан Чжанчен; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 18 с.
67. Тан Ч. Амплуа баритона в «Дон-Жуане» В. А. Моцарта. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім.В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип. 33). С. 122—130.

- 68.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.
- 69.Фраккаролі А. Россіні. Письма Россіні. М. 1990. 454 с.
- 70.Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2009. 17 с.
- 71.Чайка Е. Система взаємодія тембров-амплуа мужских вокальних партій в опері «Свадьба Фігаро» В.Моцарта. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство в контексті актуальної проблематики історії й теорії музичного виконавства К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2014. Вип. 110. С. 78—86.
- 72.Чень Сяо. Катартичні аспекти інтерпретативного синтезу як основи оперного образу.// Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2021. Вип. 33. Кн. 2. С. 198–201.
- 73.Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986. 254 с.
- 74.Черкашина М. Россіні-комедиограф и проблемы эволюции итальянской оперы-буффа. Джоаккіно Россіні: современные аспекты исследования творческого наследия. Сб. статей под. ред. М.Р. Черкашиной. Киев : УкрИНТЭИ. 1993. С. 5-24.
- 75.Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох: зб. статей. Суми: Наука, 2002. Т. 2. 206 с

76. Черкашина-Губаренко М.Р. (2016). Музыка Россіні і твори його сучасників у горах Шварцвальда. URL: <http://mus.art.co.ua/muzyka-rossini-tvory-joho-suchasnykiv-u-horah-shvartsvalda/>
77. Черкашина-Губаренко М. Роздуми про феномен опери. // Музыка і театр на перехресті епох. Суми : Наука, 2002. Т. 1. С. 43–55.
78. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М. : УРСС, 2001. 279 с.
79. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
80. 莫扎特 费加罗的婚礼 Mozart. Le Nozze di Figaro 1998. 大都会歌剧院 电子资源 : 视 频 . 存取方 式 : [https://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMzIwNTUxNjQzMg==.html](https://v.youku.com/v_show/id_XMzIwNTUxNjQzMg==.html)
81. David-Barrett, T. (2019). Social Network Complexity in Mozart's Marriage of Figaro. EVOLUTION AND POPULAR NARRATIVE. 38. 106-118.
82. Deutsch O. E., Zenger M. (1961). Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern. Kassel u. a., (NMA. X, 32).
83. Horcicka, Georg. The song of Contessa in Le 'nozze di Figaro' (Contessa Almaviva). ACTA MOZARTIANA. 2007. Vol. 54. Issue 3-4. Pp. 157-180// WoS
84. Konrad U. (2005). Wolfgang Amade Mozart. Leben, Musik, Werkbestand. Kassel u. a.: Barenreiter, 2005.
85. Levy Z. Emmanuel Levinas and structuralism // Veritas. Porto Alegre, Vol. 51, Issue 2. 2006. P.187-217.
86. Nedbal, M. (2021). Mozart's Figaro and Don Giovanni, Operatic Canon, and National Politics in Nineteenth-Century Prague. NINETEENTH CENTURY MUSIC. 41 (3). 183-205.
87. Osborne R. Rossini : His Life and Works. Oxford University Press, 2007. 444 p.

88. Plath W. Beiträge zur Mozart-Autographie II: Schriftchronologie 1770-1780 // MJB 1970-71.
89. Schmid, Mh. The Almaviva-Susanna duet in Mozart's 'Figaro' or: Who feels compassion for the count? ACTA MOZARTIANA. 1996. Vol. 43. Issue 3-4. Pp. 45-60 // WoS
90. Shaftel, M. (2009). Types, Tokens, and Figaro: Musical Structure and Dramatic Narrative in the Act I Trio from Mozart's Marriage of Figaro. Keys To The Drama: Nine Perspectives On Sonata Forms. 27-51.
91. The Mozart Compendium. A Guide to Mozart's Life and Music. Ed. by H. C. Robbins Landon. L.: Thames and Hudson, 1990
92. Tyson A. (1987). Mozart: Studies of the Autograph Scores. Cambridge and L. Harvard University Press.
93. Waldoff, J. (1994). Mozart And The Enlightenment - Truth, Virtue And Beauty In Mozart Opera. 1994. 75 (1). 82-86.
94. Woodfield, I. (2018). "Che soave zeffiretto" and the Structure of Act 3 of Le nozze di Figaro. 143 (1). 89-136.
95. Video of Mozart's «Le Nozze di Figaro» URL: [https://www.youtube.com/watch?v=SrIYPWNTeI8&ab\\_channel=Detsima](https://www.youtube.com/watch?v=SrIYPWNTeI8&ab_channel=Detsima)
96. Video of Rossini's "Il Barbiere di Siviglia" URL: [https://www.youtube.com/watch?v=5DN6TCQFSZs&ab\\_channel=Vlado](https://www.youtube.com/watch?v=5DN6TCQFSZs&ab_channel=Vlado)
97. Xiang, Yu (2016). Study and Analysis on Ensemble Works' Artistic Features in the Heydays of Mozart's Opera Creation. Advances in Social Science Education and Humanities Research. 64. 235-255.