Міністерство культури і інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття ступеня “Магістр”
на тему:

Образ Сюзанни з опери «Весілля Фігаро» Вольфганга Амадея Моцарта

Виконавець:
студентка 2 курсу
денної форми навчання
профілізації “Академічний спів”
спеціальності 025 “Музичне мистецтво”
ступеня вищої освіти “Магістр”
Гуменна Олена Борисівна

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
Письменна Оксана Богданівна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Черевко Катерина Петрівна

Львів – 2022

ЗМІСТ

Вступ **3**

Розділ.1 Оперна реформа Вольфганга Амадея Моцарта та розвиток жанру у XVIII столітті **7**

1.1. Провідні тенденції розвитку жанру у XVIII столітті **7**

1.2. Опери композитора – традиційні та новаторські прояви **8**

Розділ 2. Розділ 2. Жанрово-драматургічні особливості опери «Весілля Фігаро» **10**

2.1. Творчий підхід до лібрето Лоренцо да Понте та Вольфанга Амадея Моцарта **10**

2.2. Новаторство композитора у драматургії опери **12**

Розділ 3. Нове трактування комедійного жанру і комедійних образів. Характеристика Сюзанни **15**

3.1. Розвиток образу Сюзанни: сольні та ансамблеві номери. Музичновиражальні засоби **15**

3.2. Новаторське трактування партії Сюзанни німецьким режисером Крістофом Лоєм та українською виконавицею Ольгою Кульчицькою 37

Висновки **42**

Список використаної літератури **48**

Додатки **52**

Вступ

Опера «Весілля Фігаро» є однією з найбільш видатних творів в історії музичного театру, і водночас однією з найвідоміших опер видатного австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Творчий геній митця зумів поєднати цьому полотні досягнення сучасного європейського мистецтва та сміливі новації. «У «Весіллі Фігаро» Моцарт зіткнувся з абсолютно новим типом драматургії. З майстерністю, схожою з майстерністю Бомарше, з такою ідейною загостреністю і багатством змісту йому до сих пір зустрічатись не приходилось. Його … могли привабити…, сценічні переваги – жвавість образів, блиск інтриги, багатство характерів і чудесна, гостра конкретна мова» [40, с.225]. В опері значно розширена драматургічна роль арій та ансамблевих сцен. У творі зовсім відсутні речитативи, де дія практично зупиняється, це насамперед безперервна динамічна музична розповідь.

Ще однією новаторською гранню опери «Весілля Фігаро» є низка , створених ним яскравих життєвих образів, зокрема, жіночої пари - Сюзанна та Графиня. Обидва позитивні, але більшою випуклістю, привабливістю, життєстверджуючим началом відрізняється постать, а відтак і характер Сюзанни. Усі її різноспрямовані якості - жіночість, розум, сміливість, хитрість, правдивість, які проявляються і різних ситуаціях, вдається створити автору завдяки вмілому поєднанню слова, сценічної дії та музично-виражальних засобів. Таке вагоме місце жінки в його операх пояснюється наступною позицією: вини повинні діяти разом, щоб захистити свої інтереси проти спільних «ворогів» -- чоловіків. І тому, зображення жінок в операх Моцарта глибше, ширше і цікавіше, ніж образи чоловіків.

«Очевидно, поява таких позитивних та складних жіночих образів в операх Моцарта пояснюються і тим, що композитора оточували сильні жінки: його мати, сестра Наннерль та дружина Констанція Вебер. Його дружина, як і її сестри були співачками, які зробили вдалу кар‘єру у Відні» [39, с.4].

Усі фактори, перелічені вище, обумовлюють **актуальність** пропонованого дослідження.

Метою дослідження є виявлення особливостей втілення головного жіночого образу Сюзанни в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта.

Сформульована мета передбачає розв’язання наступних конкретних **завдань,** а саме:

- відстежити провідні тенденції розвитку жанру опери у XVIII столітті;
- відзначити новаторські жанрово-драматургічні особливості опери «Весілля Фігаро»;
- дослідити засоби музично-виражальної характеристики образу Сюзанни;
- розглянути новаторське трактування партії Сюзанни українською виконавицею Ольгою Кульчицькою.

Об‘єктом дослідження є опера «Весілля Фігаро» Моцарта, як яскравий зразок опери-buffa XVIII століття.

Предметом дослідження є особливості характеристики та музично-виражальних засобів образу Сюзанни в опері «Весілля Фігаро».

Матеріалом дослідження стала опера «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та окремі музикознавчі дослідження, присвячені розгляду оперної творчості композитора.

Теоретичною базою дослідження є роботи вітчизняних та іноземних музикознавців, присвячені:

- оперній творчості Моцарта: Аберта Г.[1], Грубера Г.[7], Енштейна А.[23], Луцкера П.[13, 14, 15], Сусідко І.[32.33], Черная Е. [40] та ін.;

- розгляду опери «Весілля Фігаро»: Аберта Г.[1], Луцкера П. [15], Левіка Б.[12], В. Регрута [27], Штейнпресса Б. [43], та ін.;
- розгляду партії Сюзанни: Лістер Л. [49], Паркера Р. [52], Єфіменко А. [9] та ін.
- праці з проблем стилю, форми, гармонії. В процесі роботи над дослідженням ми опирались на те теоретичні положення та методи аналізу запропоновані такими музикознавцями та композиторами: Б. Гаспаров [5], Н.Горюхіною [6], В. Протопоповим [26], С. Скребковим [28], В.Холоповою [37, 38], Я.Якубяком [44].

Методологічну базу роботи складає поєднання кількох наукових методів: історичного – при осмисленні шляхів розвитку світового оперного мистецтва та розвитку оперного жанру у творчості Моцарта, компаративного – при порівнянні характерів персонажів опери «Весілля Фігаро» та співставленні їх образів з жанровою моделюю опери-buffa, аналітичного – при виявленні іманентних особливостей конкретних зразків жанру, загальнокультурологічного – при відтворенні історико-стильового контексту розвитку жанру (у єдності композиторської та виконавської складових).

Наукова новизна. У роботі вперше:

- розглянуто в опері складний образ Сюзанни та різні грані її самодостатнього мінливого, залежно від обставин, характеру;
- детально проаналізовано партію Сюзанни та виявлено музично-виражальні особливості для створення її образу;
- проаналізовано виконавське втілення образу головної героїні Сюзанни. Його новаторське трактування німецьким режисером Крістофом Лоєм та українською виконавицею Ольгою Кульчицькою.

Практичне значення роботи. Основні положення і практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах для студентів вищих спеціальних навчальних музичних закладів з «Світової музичної культури» та «Історії музично-виконавського мистецтва». Також робота може стати теоретичним підгрунтям для вокалістів-виконавців та

оперно-симфонічних диригентів при роботі над вивченням партії, трактуванні образу Сюзанни у сольних номерах та ансамблевих сценах, а також при вивченні та осягненні драматургічного задуму автора та його індивідуальному усвідомленні.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 56 сторінок, обсяг основного тексту – 49 сторінок, список використаних джерел – 52 позиції.

Розділ 1. Оперна реформа Вольфганга Амадея Моцарта та розвиток жанру у XVIII столітті

1.1. Провідні тенденції розвитку жанру опери у XVIII столітті

Картина музично-театрального життя Австрії з моменту виникнення в ній опери і до кінця 60-х років була дуже різноманітною. Тут Моцарт вперше виступив як драматург. В ней переплітались такі, ніби, на перший погляд, далекі художні спрямування: придворна опера, народний театр, шкільна драма. Протягом довгого відтинку часу, понад століття, вони існували одночасно взаємодоповнюючи та впливаючи одна на другу. В цей час відбулось вельми незвичне поєднання явно виражених новацій, які поставили австрійську оперу на чолі просвітницького руху. «Взаємодія двох тенденцій і створила конкретну історичну обстановку, яка зумовила особливості формування генія Моцарта. Найбільшою його заслугою є те, що він зумів спаяти протиборчі тенденції і у своїй творчості здійснив процес злиття професійного і народного, якого прагнула епоха Просвітництва. При цьому Моцарт пройшов усі ті стадії пошуків, які випали на його покоління» [40, с. 224]. Творчий геній митця зумів поєднати у своїх полотнах досягнення сучасного європейського мистецтва з народними першоджерелами.

Попередник Моцарта, - Крістоф Віллібальд Глюк, вважав первинним в опері драматичне дійство, музика ж у нього була в підпорядкуванні слову та дії. Вольфганг Амадей Моцарт, навпаки, первинною та домінуючою в опері вважає саме музику. Один із листів композитора виражає його творче кредо: «…поезія в опері повинна бути слухняною дочкою музики» [12, с.142].

Моцарт дуже прискіпливо та уважно відносився до вибору лібрето та до особи лібретиста, з яким йому б прийшлося працювати. «Вважаючи, що оперне лібрето не є самостійним драматичним твором, композитор досягає

повної відповідності лібрето з специфічними завданнями музичної драматургії при безумовній перевазі музичного начала» [39, с.7]. Лібретистами його опер були Стефані («Викрадення з Сералю»), да Понте («Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Так поступають всі»), Шиканедер («Чарівна флейта»). Композитор у своїх операх старався досягнути гармонійної єдності музики і драматичної дії, з перешочерговою увагою до музичної сторони спектаклю.

1.2. Опери композитора – традиційні та новаторські прояви

Перу Моцарта нележить понад 20-ть опер. Митець компонував твори в цьому жанрі протягом всього життя. Перші опери були написані в одинадцятирічному віці. Це створена в 1766 році одноактна латинська опера «Апполон і Гіацинт, або Перетворення Гіацинта» (*Apollo et Hyacintus, seu Hyacinthi Metamorphosis* до святкування закінчення навчального року в міському універсиреті Зальцбурга.

Наступним твором, доволі професійним, створеним у дванадцятирічному віці в час перебування у Відні, для столичного театру стала комічна італійська опера «Удавана простачка» (*La finta semplice*, 1768, поставлена в Зальцбурзі 1769 року).

Моцарт створив одним із перших німецьку оперету «Бастьєн і Бастьєнна» на замовлення віденського мецената. Основою музичної мови твору послужив німецький фольклор, його різні способи трансформування. Це було певною мірою новаторством, оскільки жанр оперети в Австрії лише почав зароджуватись (в театрі віденської народної комедії). Оперета вважається одним із перших національних музичних спектаклів.

До жанру опери - серіа відносяться наступні твори: «Мітрідат, цар Понтійський» (лібрето В. А. Чинья-Санти за Ж. Расіном, 1770), « Ідоменей, цар Критський, або Ілія і Ідамант (1781), «Милосердя Тіта» (лібрето П. Метастазіо, переробка До. Маццолі, 1791), «Асканіо в Альбі» (лібрето Дж. Паріні, 1771), «Сон Сципіона» (лібрето П. Метастазіо, 1772), «Лучіо Сілла» (лібрето Дж. де Гамерри, переробка П. Метастазіо, 1772), «Цар-пастух» (лібрето П. Метастазіо, 1775). Не менш обширним є перелік опер-буфа: «Удавана простачка (лібрето М. Коль-Телліні за До. Гольдоні, 1768), «Удавана садівниця», лібрето Р. Кальцабіджі, переробка М. Кольтелліні, 1775), «Каїрський гусак», лібрето Дж. Вареско, 1783, не закінчена; з новим французьким лібрето і доповнена з «Обдуреного жениха» поставлений 1867), «Обдурений наречений, або Суперництво трьох жінок через одного коханого (*Lo sposo deluso, ossia La rivalita di tre donne per un solo amante*, 1783, не закінчена), «Весілля Фігаро» лібрето Л. да Понті за комедією «Божевільний день, або Одруження Фігаро» Бомарше, 1786), «Так чинять усі»лібрето Л. Да Понті, 1790), «Дон Жуан» лібрето Л. да Понті за іспанською легендою, обробленою в комедії «Севільській спокусник, або Кам'яний гість» Тірсо де Моліна, і частково за лібрето Дж. Бертаті з опери «Дон Хуан Тенорьо, або Кам'яний гість» Дж. Гацціаніги, 1787).

Отже, перелік творів Моцарта, а саме опер свідчить, що митець писав полотна різних типів і жанрів, серед них найвідоміші - зінгшпілі («Викрадення з сераля», «Директор театру», «Чарівна флейта»), опери buffa («Обдурений наречений» «Весілля Фігаро», «Так поступають всі»), опери seria («Ідоменей», «Милосердя Тіта»). В опері «Дон Жуан» поєднані особливості двох жанрів - музичної трагедії і комедії, Її не можна віднести ні до одного з цих типів. Також хронологія творів дає можливість стверджувати, що найвищі досягнення композитора в області оперного жанру відносяться до останнього періоду творчості, останнього десятиріччя (1782-1791).

Розділ 2. Розділ 2. Жанрово-драматургічні особливості опери «Весілля Фігаро»

2.1. Творчий підхід до лібрето Лоренцо да Понте та Вольфанга Моцарта

Моцарт, який відкрив нову еру у розвитку національної австрійської опери (національному зінгшпілю) в силу обставин був змушений повернутись до італійського жанру.

У пошуках сюжету, розглянувши та проаналізувавши велику кількість лібрето, композитор знайшов їх нецікавими. Лише зустріч з придворним лібретистом, поетом Лоренцом да Понте та їх наполеглива співпраця принесла позитивні плоди. Лоренцо да Понте був доволі авантюрною особистістю, але з різносторонніми інтересами, гнучким складом розуму. Вплив моцартівського генія заставив лібретиста віднестись до вибору тем і побажань останнього досить уважною. Звична драматургія опери buffa не задовольняла Моцарта. Лоренцо да Понте запропонував йому лібрето опери buffa за відомою комедією французького драматурга Франсуа Бомарше «Весілля Фігаро». Твір захопив Моцарта жвавістю та правдивістю характерів, блискавичним розгортанням подій, що стрімко, наче пружина, розвиваються протягом одного «шаленого» дня, карнавальною барвистістю сцен з кумедними перевдяганнями та веселою плутаниною. Найголовнішим і визначальним фактором була демократичність сюжету, центральними персонажами якого були слуги Фігаро та Сюзанна, які своїм розумом та кмітливістю здобувають право на особисте щастя.

Ще одним фактором, який спонукав Моцарта взятись за написання цієї опери, було приховане бажання перевершити успіх опери Джованні Паізіелло

«Севільський цирульник» (1782), написаної за мотивами першої частини трилогії Бомарше, яка успішно йшла у Відні.

Водночас, звернення до п`єси Бомарше з її гострою спрямованістю проти панівного дворянства, було пов`язано з певним ризиком. Вона була заборонена на її батьківщині, а також у інших країнах Європи. В Австрії, країні свободи преси, комедія була допущена до друку в німецькому перекладі, але заборонена для постановки на сцені.

Композитор і лібретист вирішили тримати роботу в секреті аж до її закінчення. Да Понте, який сам ознайомив імператора з оперою, вдалося переконати останнього, що внаслідок переробки комедії в оперу, уся політична гострота була знівельована, а на основне місце поставлена сімейна інтрига – конфлікт графа та графині і побутові відносини осіб, що перебували в замку. Поклавшись на широту поглядів імператора Йозефа Другого, на його розуміння, да Понте і Моцарт не помилились: опера була дозволена до постановки у придворному театрі.

Суть творчого генія композитора проявилася в тому, що його завданням було створити щось нове, і, незважаючи на те що за «зовнішніми ознаками може бути повністю традиційним, але за потаємною своєю суттю воно не буде мати нічого спільного з традицією» [1, 266-267]. У відношенні до тексту лібрето да Понте, який був близький до опери *buffa*, Моцарт підходить творчо. Він створює новий твір, який «в основі своїй і не французький, і не італійський, і, на відміну від того, що думав дехто із патріотично настроєних людей, звичайно, не німецький, а саме специфічно мацартівський. І виходило це знову ж таки тому, що в цей сюжет він свій власний світогляд, світогляд генія» .[1, с. 267]. Звідси, опера «Весілля Фігаро» не є твором «актуальним», а позачасовим, вічним.

2.2. Новаторство композитора у драматургії опери

В останні роки життя сам композитор, у складеному каталозі, відніс «Весілля Фігаро» опер buffa у 4-х частинах. Виходячи із канону жанру, у моделі buffa повинно було бути дві дії та невеликі масштаби. За зовнішніми ознаками поділ на дві дії в опері є. Це проявляється в тому, що «традиційні для buffa блискучі стрімкі фінали введені в середині і в кінці твору (в II та IV діях), але все ж її масштаби суттєво різняться від звичних уявлень про цей розважальний жанр» [27]. Загалом видається, що композитор зберігає канон побудови жанру buffa**:** - чергування музичних номерів із сухими речитативами, - підкреслює комедійні риси у героїв із італійської «комедії масок» - доктор Бартоло, учитель музики Базіліо, суддя дон Курціо; садівник Антоніо, частково Марцеліна, - характерна для комедійного сюжету пара слуг, - притаманне для буфонних персонажів переодягання , плутанина тощо [27]. Відмінності проявляються у масштабах, а також у розширенні сфери соціально-побутових проблем. По новаторськи свіжо проводиться в опері розкриття в комедійному ключі серйозних проблем. У «Весіллі Фігаро» Моцарт створив новий тип драматургії. Прості побутові сцени збагатились ідейною соціальною загостреністю. Стандартні трафаретні образи змінились на жваві рельєфні образи, блискучу інтригу, багатство характерів.

Прем`єра опери «Весілля Фігаро» відбулось 1 травня 1786 року у віденському «Бург-театрі». Диригентом перших двох виконань був сам автор (він сидів за клавесином) Подальшими 8 виставами диригував австрійський композитор і диригент Йозеф Вайгль (1766-1846. Його хрещеним батьком був Йозеф Гайдн). Прем`єра не була дуже вдалою, оскільки опера була незвичною

для слухачів і занадто складною для виконавців. Але вже на наступній виставі публіка вимагала виконання на біс більшості арій та ансамблів.

Талант да Понте проявився на багатьох рівнях: «Він прекрасно розумів музичну сцену, у нього було не лише добре око, але й хороший слух, який дозволяв йому пристосовувати текс до особливостей моцартівської мелодики» [40, с.225]. Лібретисту вдалось передати усі відтінки душевних станів героїв: відтінки іронії, насмішки, ліричної задушевності.

Про високий рівень майстерності композитора, про її безперечний успіх свідчать думки провідних віденських критиків. Однак, захоплення оперою поділяли не всі і реакція музичних критиків була неоднозначною. На думку одних музикознавців, опера була шедевром мистецтва та багатства думок. Іншим вона видавалась занадто складною щодо музичної мови та сприйняття публікою. Звичну схему опери buffa митець трактує вільно та з новаторством музичного висловлювання. Опера Моцарта порушує традиційно сформовану естетику buffa. Композитор створює образи сучасників із всією різноплановістю їх душевного складу, їх переживань. «Жанр комедії характерів дав йому можливість по праву використати улюблений ним метод психологічного розкриття образів. Інтрига, яка в італійській комедійній драматургії є основною рушійною силою, у Моцарта служить лише приводом для розкриття внутрішнього світу героїв. … Як і у «Викрадені із сераля», він робить акцент на внутрішній динаміці спектакля, на поступовому розкритті характерів героїв та їх взаємовідносин» [40, с.236].

Композитор співпереживає із героями, їх радостями і стражданнями, сприймаючи їх як власні, він водночас розглядає з позиції високо піднесеної над їх середовищем. Саме така позиція «принципово відрізняє його від опери буффа, у який ради зовнішнього ефекту заставляють перерсуватись персонажі, як фігури на шахматній дошці. Звідси, відповідно, і реакція глядачів не перипетії на сцені.

У зовнішній структурі Моцарт не збирався нічого змінювати, Сюжетна дія зосереджена у номерах secco. Розпреділені по всьому твору, музичні номери змальовуючи і розвиток подій, зовнішню ситуацію, детально створюють психологічні образи та відображають настрій персонажів. Поряд з ними ми зустрічаємо і такі номери, що відображають хвилинні настрої, які є наслідком хвидкоплинних ситуацій, і також такі, які відображають, як зміна подій впливає на розвиток характерів героїв. Але у кульмінаційних моментах , де «інтрига концентрується у справжнє «imbroglio»[1] і персонажі стикаються дуже щільно, перплітаються їх стани та настрої, Моцарт використовує свою головну форму – форму музично-драматичної дії – ансамбль [40, с.271]. Композитор у своєму полотні також віддавав перевагу «пісенному принципу побудов арій: симетрична форма, єдність інтонаційного розвитку, підкреслено «рифмовані» каденції панують у всіх вокальних монологах» [40, с.237]. Звідси, композитор відмовляється від попереднього віртуозного типу комедійної арії, ускладненості мелодичних побудов (інструментального типу віртуозності, вишуканої хроматики, модуляцій, які були в «Ідоменеї», «Викраденні»).

Основою мелодики виступають пісенно-танцювальні звороти і ритми, повторювані мотиви, короткі фрази, рифмована побудова фраз та інших побудов.

Так, подив викликала уже сама увертюра, написана композитором у сонатній формі без розробки. В увертюрі Моцарт випускає розробку, що викликано бажанням прискорити рух музики, щоб якомога швидше ввести слухача у гарячкову атмосферу «шаленого» дня.

---

[1] Imbroglio – обман, запутана складна ситуація

Розділ 3. Нове трактування комедійного жанру і комедійних образів. Характеристика Сюзанни

3.1. Розвиток образу Сюзанни: сольні та ансамблеві номери. Музичновиражальні засоби

Новаторство Моцарта проявляється не лише у драматургії опери. Незвичною є і характеристика головних героїв. На відміну від традиційних трафаретних характеристик оперних персонажів , композитор створює живі, яскраві, повнокровні образи, які розкриваються не лише в сольних партіях, а, насамперед, в жвавих ансамблевих сценах, де кожен герой зберігає свій неповторний характер. Моцарт, поглиблюючи соціальний характер конфлікту, ніби повертається до попереднього задуму Бомарше, який був дещо нівельований в оперному лібрето. Центральною темою опери вималювалась боротьба Фігаро і Сюзанни за своє людське щастя, за свою гідність. «Це привело композитора до нового трактування комедійного жанру і комедійних образів – побутові фігури слуги і служанки збагатились тонкими драматичними і ліричними штрихами. І у Моцарта їм притаманні лукавство, дотепність, невичерпна енергія, які споріднюють їх з народними образами буффа, але кохання їх одне до одного та прагнення відстояти свої права Моцарт змалював з такою поетичністю та одухотвореністю з якою зазвичай втілювались почуття лише піднесених ліричних персонажів» [41, с.47].

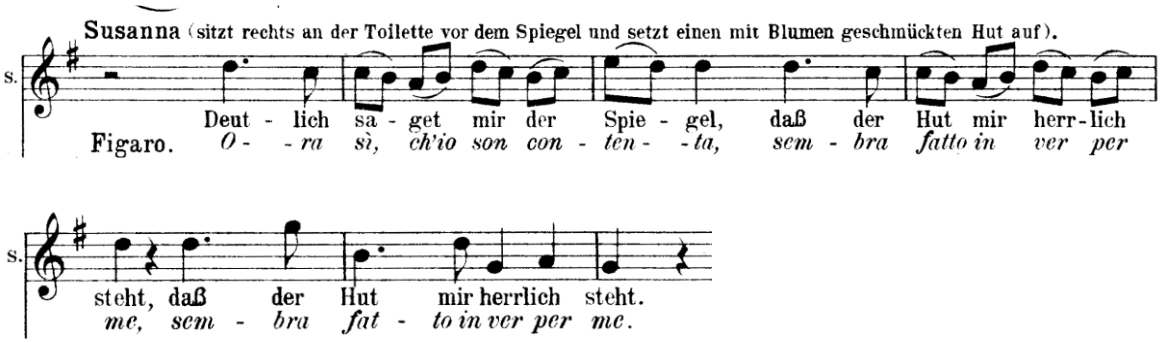
Починається опера (І сцена І дії) за висловом Г. Аберта драматургічно сміливо. Одні і ті ж персонажі –Фігаро та Сюзанна, - виконують два дуети в

темпі Allegro. Сам композитор назвав їх Duettino, беручи до уваги їх доволі лаконічну форму.

У Першому дуеті митець змальовує обидва образи в стані повної рівноваги та спокою. Вступ першого дуету передає спокійний урівноважений характер: період неквадратної неповторної будови (G-dur, a+ b, 9+10 – розширення введенням переходу та доповнення). Спокійний характер вступу підтримують нечасті зміни тоніко-домінантових гармонічних функцій (переважно в основному вигляді). Лише в першій каденції (8-9т.т.) композитор вводить $DD_{6/5}$-D по G-dur, друга ж каденція повна: S-D-D-D-T (17-18т.т.).

Перша тема вступу «стає тлом» для дій Фігіаро, поки він вимірює кімнату

Тема Сюзанни з дуету № 1



На словах - «sembra fatto in ver per me» («Він справді здається , зроблений для мене») тріольні арпеджовані пасажі скрипок ніби змальовують картину різнобарвних лент, що розвіваються. Впродовж дуету у партію Фігаро проникають інтонації з теми Сюзанни, також вона звучить в інтервальному дублюванні (переважно в сексту). Як зазначає Герман Аберт: «В любовному союзі Сюзанни і Фігаро провідна роль з самого початку належить дівчині; лише поступово холоднокровний наречений долучається до мелодії Сюзанни від чого йому самому стає тепліше на серці. Вкінці, ця тема в устах обох перетворюється на символ їх глибокого невинного кохання» [1, с. 276].

Тональний план дуету, загалом, доволі простий: тут у середині побудови звучать тональності домінанти, подвійної домінанти – G- D-A-D-A-D-A-G-G-G, що трактуємо як передбачення та поступову динамізацію розвитку.

Короткий Recitativo secco, діалог Сюзанни та Фігаро служать переходом до другого дуету. Тональності, у яких звучать репліки героїв, появляються шляхом співставлення: G, C, F, B, F, D до D, C, F.

Хвилі зростаючого драматичного збудження, динамічний розвиток спостерігається у другому дуеті «Se a caso madama la notte ti chiama» («Якщо випадково Мадам вночі тебе покличе»). Дует розпочинаєтся у B-dur-і (який уже звучав і речитативі).

Коли Фігаро пояснює Сюзанні, що саме граф розпорядився поселити їх після весілля в цій кімнаті, Сюзанна зразу здогадується про його підступний план, адже він давно приділяє їй знаки уваги.

Різні відтінки характерів героїв проявляються у другому дуеті, з якого і розпочинається драматургічний розвиток.

Початок другого дуету сприймається як продовження першого, адже партія Фігаро звучить просвітлено у супроводі фаготів, однак поява Сюзанни повністю руйнує цей настрій Форма дуету укладена у двох частинах - це два окремих розділи: перший у виконанні Фігаро (на матеріалі **«a** та **b»**), другий доручений Сюзанні (новий матеріал **«c»**, коли вона співає про Фігаро, у її партії звучить тематичний матеріал з партії Фігаро **«a»**. Загалом дует завершується кодою, в якій повертається початковий тематичний матеріал (з першого розділу – партії Фігаро).

Схема другого дуету.

Вступ	Фігаро	Фігаро	Сюзанна	Ф./С.	С. Ф.	Ф./С.
a	a_1 a^v	b + b^v	c c_1 c^v a^2	a^v	d d_1	E
4	4 (1) 3 7	(4)4(2) 4 4	(4) 4 4 4 6	16	12 12	32 (4)
B	B B F	F F B	g g B	B	B B	Es- B

З одного боку, настрій Сюзанни і Фігаро співзвучні, але у них хоч подібний за характером, але різний тематичний матеріал. Окрім того партія Сюзанни звучить в паралельній тональності g-moll. «Декорації залишаються тими ж, але освітлюються вони грозою, що насувається; особливо гобої звучать тут як вагома, пронизлива скарга. При цьому Сюзанна, однак, зовсім не сприймає зміст своїх слів з трагічністю, бо впевнена у собі і по відношенню до графа» [1, с.277]. Флегматичність Фігаро змушує Сюзанну прочитати йому настанови, які примусять його ревнувати. Трохи жартівливо звучить музика crescendo до слів героїні «Ed ecco in tre salti…» («Ось тобі й скік….), після яких Фігаро починає усвідомлювати сенс сказаного і реагує, зупиняючи її «Susanna, pian, pian…» («Сюзанно, почекай, почекай…). Слова Фігаро звучать на тричі повторені вичленуваній фразі із його початкової теми дуету (висхідна трихордна поспівка з оспівуванням середнього звука тоніки B-dur). Подальші фрази Фігаро вповні задовольняють очікування Сюзанни, яка все більше розпалює його злість. Вона щиро любить Фігаро, тому намагається уникнути будь-яких сумнівів щодо її вірності. Сюзанна то тихо нашіптує йому « Se udir brami il resto» («якщо хочеш почути решту»), то емоційно промовляє «Discaccia i sospetti, Che torto mi fan» («відкинь підозри, що мене ображають»). Обидві фрази відокремлені ферматами. Після цього Фігаро повторює мелодію Сюзанни. Тепер характери протиставляються з ще більшою контрастністю: партія Сюзанни – повторюваний синкопований (внутрітактова синкопа) тетрахорд, а тема Фігаро насичується хроматизованими тетрахордними ходами, що чергуються низхідними пентахордами (Es-dur).

Тихий загрозливий гул в оркестрі, що з‘являється в кінці дуету стає свідченням того, що напруження не зникло, і, можливо ще проявиться з новою силою.

Отже, в обох дуетах розкривається характер Сюзанни. Вона енергійна, темпераментна молода дівчина, щиро закохана у Фігаро, яка легко, з гумором справляється зі складними життєвими ситуаціями. Після застереження Сюзанни, до Фігаро все ж повертається мужність. Він впевнений, що йому

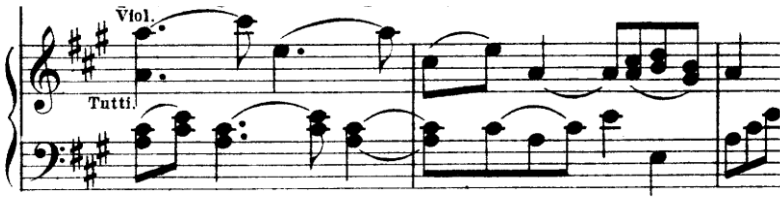
вдасться відстояти своє щастя, він і себе і Сюзанну не дасть образити. Цей настрій відображається в речитативі перед його каватиною.

В подальших сценах першого акту відбувається зіткнення майже усіх дійових осіб. Розмову Марселіни і Бартоло, які доволі негативно відгукуються про Сюзанну, вона чує, проходячи повз двері кімнати. Ця розмова стає новим приводом до сварки. Спочатку, зіткнувшись у дверях кімнати, вони, ніби люб'язно, стараються пропустити одна одну вперед. Ледве стримуючись від злості, вони обмінюються ядовитими репліками. У цьому жартівливому дуеті-сварці продемонстровані основні риси характеру обох: грайливий і швидко спалахуючий, Сюзанни та озлоблений, дратівливий Марцеліни.

Цей дует Сюзанни і Марцеліни (Дует № 5 «Via resti servita, madama brillante» («Будь ласка, проходьте, блискуча мадама») написаний повністю у дусі опери буффа. Моцарт створив пікантну жартівливу сценку. Далі Сюзанна з'являється у дуеті з Марсцеліною (Дует № 5 «Via resti servita, madama brillante»), яке написане повністю у дусі опери буффа. Моцарт створив пікантну за обставинами жартівливу сценку. Висхідний мотив в оркестрі зображає численні реверанси, а безперервний рух тріолями створює відчуття схвильованості. Розпочинається оркестровими тріольними арпеджованими висхідними пасажами на домінантовій гармонії по A-dur. Це перші три такти ^{1}| D-D2- ^{2}|T6-D4/3 ^{3}|T--- ^{4}|D $_{6/5}$--- ^{5}|T-D- ^{6}|T--- ^{7}| D $_{6/5}$ --- ^{8}|T-D- ^{9}|T--- ^{10}|D6- D $_{6/5}$ → T(E-dur) ^{11}|T-S-^{12}|T6- D $_{6/5}$ | (1-12т.т.). У вступі спостерігаємо плавний секундовий низхідний рух басу від V-го до I-го щаблів (^{1}| D-D2- ^{2}|T6-D4/3 ^{3}|T---). Вже початок від домінантової гармонії та постійне чергування: нестійкість – стійкість – функції D-T-D-з їх оберненнями підтримують жартівливо гротескний, дещо напружений настрій номеру - діалог Марцеліни та Сюзанни. Першою вступає Марцеліна з ритмізованою фразою «Via resti servita, madama brillante» - повторювані звуки «е» та низхідний пентахорд до тоніки. Відповідь Сюзанни з гумором і відчуттям переваги побудована на тій же мелодико інтонійційній фразі « Non sono si ardita, Madama picante» («Я не така нахабна, пікантна мадамо»). Кінець першої хвилі діалогу закінчується нетривалою

зупинкою (20-й такт) та збагачується введенням VI щабля - перерваним зворотом. Діалог між дівчатами швидко переростає в перепалку і тоді оркестр зупиняється. В момент, коли Марцеліна потерпає від злості (33такт і далі), Сюзанна при вступі духових відчуває себе впевнено. У другому розділі дуетіно контраст наростає ще більше. Марцеліна задихаючись від роздратування, викрикує окремі слова, а в партії Сюзанни з‘являється колоратура, вона люб‘язно потішається над вдаваною суперницею. В партії оркестру раптом звучить (9-8т.т. з кінця дуету, Сцена IV) тема Сюзанни з першого дуету.

Тема Сюзанни в партії оркестру



Після сутички з Сюзанни з Марцеліною (Дует №5), відбувається розмова з Керубіно та його монолаг (арія №6). Після Сцени VI за участю Сюзанни, Керубіно та графа, який думаючи, що вони удвох, починає залицятись до Сюзанни. Голос Базіліо з коридору перериває його слова. Щоб його не помітили, він ховається за тим же стільцем, що і Керубіно. Тим часом, щоб уникнути такого сусідства, паж сідає у крісло і Сюзанна накриває його чимось із одягу графині. Базіліо, відчувши збентеження Сюзанни, грайливо натякає їй на зацікавленість нею графа і Керубіно, потім натякає на закоханість пажа в графиню(Сцена VII). Не витримавши зухвалості пажа, Альмавіва вистрибує із своєї засідки. Кожен з учасників сцени діє по своєму: Базіліо, ніби переляканий, але задоволений пробує вибачитись; Сюзанна ніби зомліває, щоб виграти час. Коли обидва мужчини стараються їй допомогти, вона гнівно їх відштовхує. Всі ці події відтворені у терцеті, де кожен з героїв має свою характеристику: граф – «люту і владну, з чітким маршоподібним ритмом; Базіліо – запобігливу та улесливу; Сюзанна – розгублену та схвильовану» [40, с.55].

Терцет (№7, Сюзанна, Базіліо, Граф) – особлива удача Моцарта. «Це перший ансамбль, в якому проявляється висока драматургія «Фігаро». Більшість італійців віддали би цю сценічну дію речитативу secco, перервавши його, щонайбільше вихідною арією Базіліо, або гівною арією графа» [1, с.284]. Моцарт в інтенсивній сценічній дії зразу ж протиставляє двох героїв - графа та Базиліо. Роль Сюзанни в терцеті №7 «Cosa sento! tosto andate» («Що я чую! Швидко ідіть») типова для моцартівського прагнення залучати якомога більше акторів на сцені. Героїнею заволодівають дві протилежні групи емоцій – справжні та награні. Вона знаходиться між справжнім чесним замішанням і спробою заволодіти ситуацією, за допомогою награного страху. Починається терцет коротким вступом: октавне тремоло по D B-dur-у, швидка зміна тоніко-домінантових гармоній та чергування швидкої та повільної її пульсації: ^{1}|D--- ^{2} | D $_{4/3}$-T- D $_{4/3}$-T ^{3}| D$_{6/5}$ ^{4} |D$_{7}$ ^{5}|T|…

Сюзанна вступає після повторюваних фраз графа та Базіліо. Спочатку вона насправді налякалася, однак, на словах «я пригнічена стражданням» з‘являється пафос, пізніше і вдавана втрата свідомості. В подальшому в образі Сюзанни все частіше переплітаються справжні і вдавані почуття, що виражаються з характерним для неї темпераментом. Все ж її втрата свідомості призводить до небажаного повороту подій. Усі протиріччя, що розділяли графа і Базиліо раптом зникають і вони разом кидаються рятувати дівчину, і комічним є те, що обидва герої опиняються в рівних умовах. При тім ініціативу бере на себе Базиліо. Так, на противагу тональності f-moll партії Сюзанни, з‘являється однойменна тональність F-dur. В оркестрі комічно звукозображаються удари дівочого серця, знову ж на тоніко-домінантовій гармонії. На словах «Comt, oddio,le batte il cor! («О Боже, як б’ється її серце!» композитор вводить напружені низхідні гармонії – ланцюжки нерозв’язаних септакордів: D$_{7}$ →G, D$_{7}$ →C, D$_{7}$ →F, D$_{7}$ →B, Es, D$_{7}$ →f.

Слова дівчини «Dove sono? Cosa veggio?» («Де я? Що я бачу?») звучать в F-dur, D2→(B-dur), D7→g-mol.

Видається, що не все йде за їх бажанням, навіть останні фрази дівчини звучать як докір. Базиліо розігруючи кавалера веде її до крісла: «Siamo qui per aiutarvi» («Ми тут, щоб допомогти вам») - партії графа і Базиліо модулюють в Es-dur, чим утверджують свою готовність допомогти. Сюзанна швидко приходить до себе і її фрази також звучать в Es-dur-і.

Зміна настрою і деяка невпевненість Сюзанни проявляється у зміні тонального плану: g-moll – B-dur

Так, героїня втрачає можливість прикидатися, тому вона залишається у безнадійній ситуації, уже не в змозі володіти нею. В кінці терцету всі учасники охоплені єдиним неспокійним настроєм, адже тут немає ні розв‘язки, ні просвітлення, а лише постійно наростає напруга без видимого виходу із ситуації.

Таким чином, в терцеті зіштовхуються два протилежних персонажі: Граф і Сюзанна. Контрастність цих образів характеризується драматургію опери. Герої попадаються в тяжкі психологічні положення і втрачають контроль над ситуацією. У терцеті музика і драма зливаються в єдине ціле. Сцена має чітку будову, це досягається за допомогою економного повторення музичного матеріалу, забезпечуючи ясність подій для слухача. Терцет є зразком нової драматургічної трактовки форми.

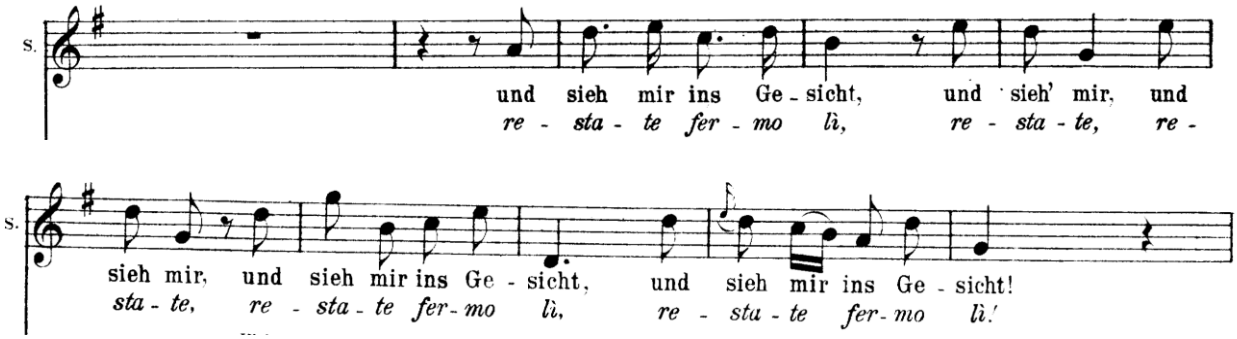
Після любовних звернень Керубіно до всіх жінок світу, причому, на першому місці, як він пояснює Сюзанні, – красуня, його хресна Графиня.

(Дія друга) Арія Сюзанни № 12 «Venite, inginochiatevi» («Підійдіть, станьте на коліна») та всі рекомендації та настанови для Керубіно виникають як реакція на його попередні признання в коханні. Арія спрямована лише частково на розкриття її характеру, а в основному змальовує сцену переодягання пажа. Влучно коментує її дослідник творчості Моцарта Аберт: «… вона породжена французькими смаками. І цьому відповідає провідна роль оркестру, який змальовує окремі деталі сценічної дії (в той час як вокальна партія в більшій мірі виражено декламаційно): це, як Сюзанна жестами

підкликає пажа (на самому початку) тощо. [1, с.297] Репліки Сюзанни короткі переважно, вузькообсягові три-пента-хорди.

Далі у процесі переодягання змальовані незграбні рухи пажа в незручному одязі, його люб‘язні погляди на Графиню та його маленькі кроки. Головна тема арії відображає жести Сюзанни, яка підіймає палець і на словах «Se l’amano le femmine, Han certo il lor perche» («Якщо його люблять жінки, То, звичайно, у них є на це причина») діапазон її речитації розширюється до стрибків на низхідні та висхідні великі нони. Загалом «події» в арії викладені у вільній періодичній формі з віріантно-варіаційним принципом розвитку. Також спостерігаємо риси повторності - тема стає рефреном арії, що і визначає вільну моцартівську форму рондо. Загальний тональний план : G-D-G.

(Дія друга) Тема аріі Сюзанни (№12)



Остання трансформація теми відбувається в кінці арії (про неї уже було вище), коли Сюзанна промовляє слова: «улюблениць жінок, безсумнівно, таким він є» («l’amano le femmine, han certo il lor perche»).В цій арії за зовнішньою зображальністю ховається невелика любовна історія. «Сюзанна не була б бути тим , ким вона є, - темпераментним, чуттєвим (sinnenfroh) сотворінням, якщо би сцена переодягання не викликала б у неї бурхливих власних почуттів» [1, с.279]. Рух вокальної партії Сюзанни (в кінці) тріолями в діалозі з деревяними духовими передає схвильованість героїні. Однак, все це подається в плані природньої грації юності, без будь якого натяку на еротику. Отже, незважаючи

на низку перипетій, у Фігаро не має жодного приводу для сумнівів у вірності коханої.

Після Речитативу Сюзанни, Графині, Керубіно.

(Дія друга, № 13) Знову Сюзанна з‘являється в опері **у терцеті разом з і Графинею і Графом № 13 «Susanna, or via sortite**» («Сюзанна, а тепер виходьте). У цьому номері героїні – Сюзанна і графиня, - отримали яскраву характеристику. Їх образи подані у виразно ліричному плані. Форма терцета тричастиннна Da capo. Ситуація залишається незмінною протягом всього терцету. Кожен герой по своєму намагається справитися з ситуацією та труднощами. В основі терцету лежить менует як символ світського етикету та благопристойності Графа.

У терцеті Сюзанна проявляє сильну сторону свого характеру. У висхідній хроматичній колоратурі їй вдається послабити напругу, адже, далі з‘являється мрійливий епізод, який задає тон. Вона говорить, що змінить все на краще, музика стає передвісником здійснення її намірів. Її мрійливу мелодію відразу підхоплює Графиня. Настрій терцету зовсім не характерний для опери buffa: їй властива нервова напружена ситуація. Але Моцарт відходить від традиції: «У цій драматичній ситуації він не висміює ні графа, ні графиню, не дозволяє їм опуститися на рівень чистого комікування, і Сюзанна виступає тут зовсім не як суддя, а як помічниця своєї господині. Вона відразу розібралася у початку конфлікту і віднеслася до ситуації зі всією серйозністю і без будь-якого самозадоволення та кокетства. І тут також замість закостенілості та застиглих масок появляється індивідуальне, людське» [1, с. 299].

Дует № 14 «Aprite presto aprite» («Відкривайте, швидко, відкривайте!») (Сюзанни та Керубіно) написаний у французькому дусі та містить наскрізний розвиток в оркестрі. Початково цей номер був довшим на 10 тактів. Про це свідчить збережений автограф Моцарта. Очевидно, таке скорочення, яке уникає кульмінаційного моменту в оркестрі, пов‘язане із драматизацією сценічної дії. Короткий 4-и тактовий вступ (період повторної будови, друге

проведення підтримує партію Сюзанни). Короткі трихордні, тетрахордні поспівки передають схвильованість, нервове напруження у ситуації, що склалась. Доволі часта зміна гармонічних функцій підтримують цей стан: G-dur - [1]|T-D-D_6 [2]|T-D-D [3]|T [4]|T-VI-II_6-D [5]|T- D-D_6 [6]| T-D-D [7]|T-VI-II_7- S [8]| T-VI- II_7- S [9]| T-VI-$II_{6/5}$- D [10]| T-VI-$II_{6/5}$- D [11]|T …Повторені гармонії попарно у 7-8т.т. та 9-10т.т. , які підтримують повторену мелодію, та, відповідно, слова Сюзанни, створюють образ наполегливості. Дует містить лише одну тему, яка складається з двох побудов і повністю витриманий на *pianissimo*. Вокальна партія героїні, як і Керубіно, близька до скоромовки. Учасники дуету досить швидко вимовляють слова, тому їх мова близька до декламаційності. Після стрибка Керубіно у вікно йде різке *crescendo*, підтримуване шістнадцятими в акомпанементі.

Загальний характер персонажів номеру, їх схвильованість та збудженість складають весь зміст дуету. Цей номер вирізняється особливими вимогами до його виконання: сценічного та музичного втілення.

В італійських комічних операх фінали, зазвичай, виникали у зв’язку з переломними моментами опер. Поступово наростало напруження, відповідно і кількість дійових осіб.

Перший фінал другої дії опери «Весілля Фігаро» (№ 15) є вершиною цього жанру, адже в ньому закладена вся драматична основа. «Нам невідомо, яка була участь Моцарта у створенні драматургії цього номера, але Да Понте у всякому разі заклав тут ту драматургічну основу, на якій на якій тільки і міг виникнути твір музично-драматичного мистецтва. В цьому крупному комплексі досягнута єдність між драмою і музикою. Драматичний розвиток відбувається з безперервним наростанням, без будь-яких мертвих крапок і, не лише дозволяє здійснити вільне розгортання музики, а й безпосередньо зумовлює його» [1, с.400]. Якщо розглядати це явище чисто у зовнішньому плані, то це відображено у поступовому збільшенні учасників на сцені: від двох до семи, відповідно ансамбль зростає від двоголосся до семиголосся. Але

основним тут є не зовнішні зміни, а змалювання характерів та внутрішнього світу героїв, розвиток психологічного конфлікту.

Фінал має вісім розділів, у кожному з яких відбувається зав‘язка драматичного вузла, який тут же розв‘язується, але кожен раз його вирішення заперечується наступним розділом і витісняється новим розвитком. Звідси, у кожному розділі результатом є поява іншої групи виконавців. Таким чином цілісність побудови доводить до кульмінації, залишаючи слухача у напруженні.

(Перший фінал, Сцена VIII*)* Перший дует Графині і Графа вносить загострення в ситуацію, що склалася. Їх партії контрастні: тремтливим фразам у партії графині протиставляються ритмічно виразні, напористі фрази графа. Загальний тональний план сцени наступний: Es-dur – B-dur –f-moll - Es-dur. Гармонічні функції у тоніко-домінантовому співставленні, що також підсилює конфлікт.

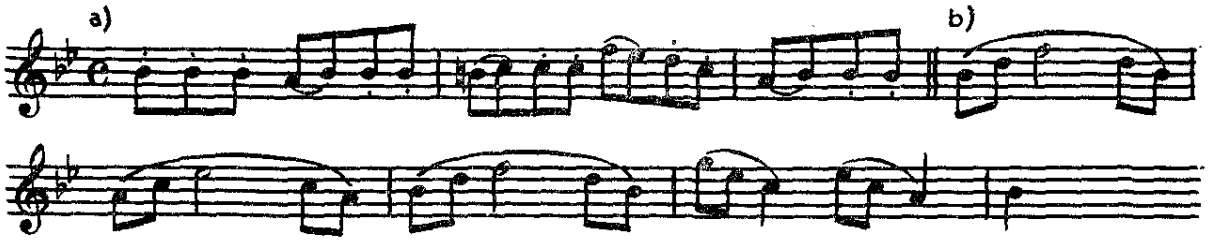
(Перший фінал, Сцена IX). Несподівана поява Сюзанни нагадує її вихід у терцеті № 7. Її вихід відзнвчається зміною темпу, розміру, тональності (Molto andante, 3/8 B-dur). Попередні (6 т) репліки Графа та графині звучать у домінантовому співвідношенні - Es-dur.

Хвилювання Сюзанни, яка ніби нічого не підозрює, виходить з кабінету. Оркестр змальовує удари серця (восьма- чотири шістнадцятих / дві вісімки-пауза), і служить тлом до наспівної, подібної до німецької народної пісні, з секвентно-варіантним розвитком мелодії. В оркестрі знову з‘являється довгий Тривалий тоніко-домінантовий органний пункт в оркестрі (B-dur), який змальовує здивування присутніх, водночас у партії сопрано звучать грайливі тріольні групування відображаючи задоволення дівчини, яка радіє розгортанню подій..

Підтвердженням того, що Моцарт гумористично трактує фінал є використання двох мотивів Піччіні [1, с. 303]. Перший з них з гострими затриманнями(Allegro, a,48-52), звучить як насмішка, а інший (b, 52-56т.т.), що звучить на словах Сюзанни «Pui lieta, pui franca!» «веселіше, сміливіше»

виражає умиротворення. Він супроводжує фрази Сюзанни, яка намагається примирити подружжя, а на словах «Da questo momento» «З цього моменту» (20-22т.т. з кінця Сцени IX) звучить як просвітлення.

Мотиви з опер Піччіні



Загальний тональний план Сцени IX: Es-B-F-B-g-D-Es-As-B-g-B-g-B-g-B. Слід відзначити, що після реплік подружжя (Es) та Сюзанни (B), дует Графині та Сюзанни звучить злагоджено у терцію (72-76т.т.)

(Перший фінал, Сцени X, XI_Антоніо, XII_Марселіна, Бартоло, Базіліло …). В і інших епізодах також виражається гумор ситуації, що склалась. Так, раптово з‘являється мотив , який знову рознервував графа. Однак, вкінці він звертається до Сюзанни з проханням : «Quill»ira, Susanna, m»aita a calmar» «Цей гнів, Сюзанна, допоможи мені подолати». Ситуація загострюється і дівчина готова зігнати свій гнів на ньому. Їх терцет, що звучить у As-dur , побудований на другому мотиві b здавалося, що всі вже близькі до примирення. Однак, думка про пажа повертає тривогу і злість графа ще з більшою силою. Цікавим психологічним проявом характерів є момент, побудований на другому мотиві фіналу, коли Сюзанна читає Графині повчання про долю жінок, порівнюючи його з вдачею мужчин. В наступному епізоді «Da questo momento» («З цього моменту») відбувається різка зміна усі голоси зливаються в послідовності гомофонних гармонійних співзвуч. Епізод супроводжують дерев‘яно-духові, які виконують просвітлений арпеджований мотив b.

Поява Фігаро, як четвертого учасника, знову розгнівала Графа. Сюзанна, прагнучи врятувати Графиню, радить Фігаро признатись, оскільки Графу

легше простити ніби жарт слуги, ніж мучитись невідомістю. Уся Сцена X побудована у чергуванні просвітлених G-C-G-C. Далі поява садівника Антоніо, а далі несподіване ускладнення – прохання Бартоло, Базіліо та Марселіни ще більш ускладнюють і так напружену ситуацію. Заключний розділ Фінала композитор проводить у дуже швидкому темпі, скоромовкою: діалог проходить ніби двома пластами. Репліки обурення однієї групи дійових осіб – Сюзанни, Графині та Фігаро схрещуються з крикливими та злорадними репліками Бартоло, Базіліо, Графа та Марселіни. Призначення Графом розбирання ситуації в суді, загрожує весіллю Сюзанни та Фігаро.

III дія опери починається дуетом Графа і Сюзанни № 16 «Crudel! perché finora» («Жорстока! Чому дотепер..»). Граф, користуючись важкою ситуацією закоханих, пробує схилити Сюзанну до певних поступок. Він ладен виплатити їй обіцяне придане раніше, щоб Фігаро міг відкупитись від Марселіни.

Рішення Графині про те, що вона переодягнеться в Сюзанну і піде в сад на зустріч з графом, (Бомарше цей мотив розміщує в кінці другої дії) Да Понте переносить у другу сцену роечитатива секко в третій дії. Таким способом акцентує увагу на образі Сюзанни, яка фліртує з графом не лише з любові та поваги до графині, а й тому, що їй самій подобається така ситуація. Їй імпонують залицяння Графа, причому, впевненість у своїх почуттях, дають їй можливість сприймати залицяння графа з гумором. Вона отримує перемогу, зберігаючи відносини між служницею і її господарем. Водночас, Граф виступає перед слухачами зовсім з іншої сторони. «Здається, що забуте усе його панське хизування своїм становим становищем» [1, с. 311]. Він, як людина, сповнений пристрасті, відверто признається в своїх любовних стражданнях. «Це один із тих моментів, коли ми впритул приближуємось до межі трагічного: важко собі уявити, щоб італійський «графчик» («contino») піднявся на подібну висоту чисто людського страждання» [1, с. 311].

Риси напруження проявляються уже у двох перших вступних тактах. По a-moll –ю: ^{1}|t- DDVII$_{6/5}$ $^{ь3\ 2}$ |D (альтерована подвійна домінанта уже в першому такті), а далі слова Графа «Crudel! perché finora Farmi languir cosi?» («Жорстока! Чому

дотепер Мучиш мене так?») озвучені мелодико-інтонаційними ходами по звуках розложених чи неповних співзвуч у щотактовому чергуванні тоніки та домінанти (по a-moll-ю). Супровід реплік Графа підтримується доволі складними гармоніями: ^{1}|t- DDVII$_{6/5}$ ^{ь3} ^{2}|D ^{3}|t-D $_{4/3}$-t$_{6}$-D$_{6}$ ^{4}|t-D-D^{6} ^{5}|VI →t(d)-DD ^{6}|D -^{7}|t -^{8}|D -^{9}|t -^{10}|D-d=III (C-dur) D$_{4/3}$ $^{♯7}$ - D$_{4/3}$ ^{11}| T ^{12}|VI- VI$_{ь}$ $_{13}$|K-D$_{7}$^{14}|T ^{15}| D$_{4/3}$ - D$_{7}$-D$_{7}$ ^{16}|T

Відповідь Сюзанни (з 10-го такту) є неоднозначною і ухильною «Signor, la donna ognora tempo ha di dir cosi» («Сіньор, жінка завжди має час сказати так»). Її впевненість відображена і мелодії, що побудована по звуках розложеного тонічного тризвуку по C-dur-у. Фоном служить низхідний хроматичний зсув в оркестрі в момент переходу з a-moll в C-dur: ^{10}|D-d=III (C-dur) D$_{4/3}$ $^{♯7}$ - D$_{4/3}$ ^{11}| T ^{12}|VI- VI$_{ь}$ $_{13}$|K-D$_{7}$^{14}|T ^{15}| D$_{4/3}$ -D$_{7}$-D$_{7}$ ^{16}|T. Отже тут, насамперед перехід у паралельний мажор, перерваний зворот (як неочікувані дії героїні) та кадансування – впевненіть у собі.

Після слів графа «Dunque, in giardin verri?» («Отже, прийдеш в сад?») - на нестійкому оспівуванні низхідними та висхідним щаблями тоніки, вона варіантно повторює його інтонації. Далі, на всі питання графа Сюзанна заплутано відповідає, то «так», то «ні». Але з цієї розмови граф розуміє, що Сюзанна лише заграє з ним.

Це відображено в його арії № 17. Обурення Графа проти суперника слуги передано в арії з рисами войовничості, гніву і помсти. Але ввиду комедійності ситуації традиційні риси виразності для таких арій носять відтінок пародійнсті.

Низка перипетій, у яких з’ясовується, що Фігаро виявляється втраченим сином Марселіни та Бартоло, викликають в учасників сцени бурю нових емоцій та переживань. Душевний їх стан композитор передає в секстеті. Секстет № 18 «Riconosci in questo amplesso» («Впізнай в цих обіймах») був одним із улюбленіших номерів Моцарта. Події, які відбуваються в ньому, змінюють хід опери. Зворушлива, умиротворена тема об’єднує всі партії. В

секстеті поява Сюзанни пов‘язана з викупом, який вона принесла графу. В оркестрі з‘являються тремоло і мінорне затемнення, однак мелодія швидко міняється на мажорну, адже ніщо не може затьмарити щастя батьків. Сюзанна, вражена ситуацією, перепитує присутніх, чи то правда. «Цей ліричний ансамбль з його плавною, широкою течією представляє небувале явище в жанрі опери буффа» [41, с. 71].

Здається, усі перипетії уже вирішені, і щастю закоханих нічого не перешкоджає. Але не вирішеною є ще одна лінія – це відносини Графині і Графа. Графиня також вирішила змінити стиль поведінки: її уже не влаштовує пасивна роль, вона хоче знову завоювати кохання Графа. Знаючи про побачення з Сюзанною, вона хоче, щоб Сюзанна написала листа, ніби від свого імені, а насправді на побачення піде Графиня, переодягнена в одяг служниці.
Дует з листом № 20 Сюзанни та Графині («Canzonetta sull'aria») є прикладом розробки сюжету, що було притаманно французькій та італійській комічній операм. Відомо, що Моцарт неодноразово переписував цей номер, а в початковому задумі взагалі планувалось помістити два дуети. Однак, в остаточному варіанті залишився лише один. Моцарт звертається до варіанту тексту, який був у Бомарше. Традиція робити натяк за допомогою появи нових слів є цілком характерною для французів. Так, слово «canzonetta» означає виконання літературного пісенного тексту на загальновідому мелодію. В опері композитор створює власну мелодію, близьку до побутових наспівів того часу. «Вірші містять лише початок: решту Граф зрозуміє сам. Але вже початок визначає настрій справжнього рококо, і музика в той час зображає в партіях скрипок «soave zeffiretti» («солодкі вітерці»)»[1, с. 319]. Дует побудований на поперемінному співі обох героїнь, у переплетенні їх голосів все ясніше проявляються спокусливі риси, їх почуття розкриваються. Протягом написання листа ясно проявляються почуття закоханості кожної. «Здається, за цим диктантом спостерігає цілий рій амурчиків, що красномовно посміхаються» [1, с. 319].

Дует з листом укладений у простій двочастинній пісенній формі з кодою: перший розділ – диктант листа, в якому голоси розділені довгими паузами. Характерною є мелодія, яка розгортається по арпеджованих співзвуччях на чергуванні двох функцій – тоніки та домінанти, створюючи відчуття наївної, лукавої граціозності. Відсутні у партіях інтонації зітхань та затримань, які були властиві для характеристики закоханих Мелодія дуету ніби заколисує: звучить то у формі діалогу, а то зливаються у двох рівнобіжних терцієвих роєднаннях. На словах «certo, certo, il capira» («звичайно, звичайно, він зрозуміє») партії зближуються і переростають у радісно-граціозний спів. Подібним баркарольним заколисуючим є і супровід у розмірі 6/8. Тональний план – B-dur – F-dur.

У другому розділі дуету, де героїні роздумують над прочитаним, їх репліки звучать як діалог, повторюючи точні чи варіантні фразт, далі їх голоси утворюють терцієве дублювання (B-dur). Вони задоволені написаним, що проявляється у невеликій колоратурі, яка проникає у партію обидвох героїнь. Кода дуету листа виступає вершиною повного взаєморозуміння між жінками. Тлом для початку написання Сюзанною листа, виступають духові в оркестрі, але в моменти, диктування Графинею вони відсутні. Таким чином, духові інструменти ніби вступають у діалог з партією Розіни, доводячи кожну її фразу до завершеного періоду. Натомість фрази Сюзанни звучать досить коротко, у більшості випадків вони мають завершений характер. «…внутрішній розвиток продовжується цілком послідовно, так як той, хто диктує у більшій мірі обдумує зміст у той час, коли зовнішньо виглядає виключеним із дії» [1, с. 320].

(Дія четверта) Речитатив (Allegro vivact assai) та арія (Andante) Сюзанни (№27)

Попередня Сцена Фігаро (№ 26) та наступна арія в саду Сюзанни (№ 27) є органічно пов‘язаними, оскільки у них демонструється продовження відносин закоханої пари. «Діалог» їх характерів не змінився, повертаючись до номерів

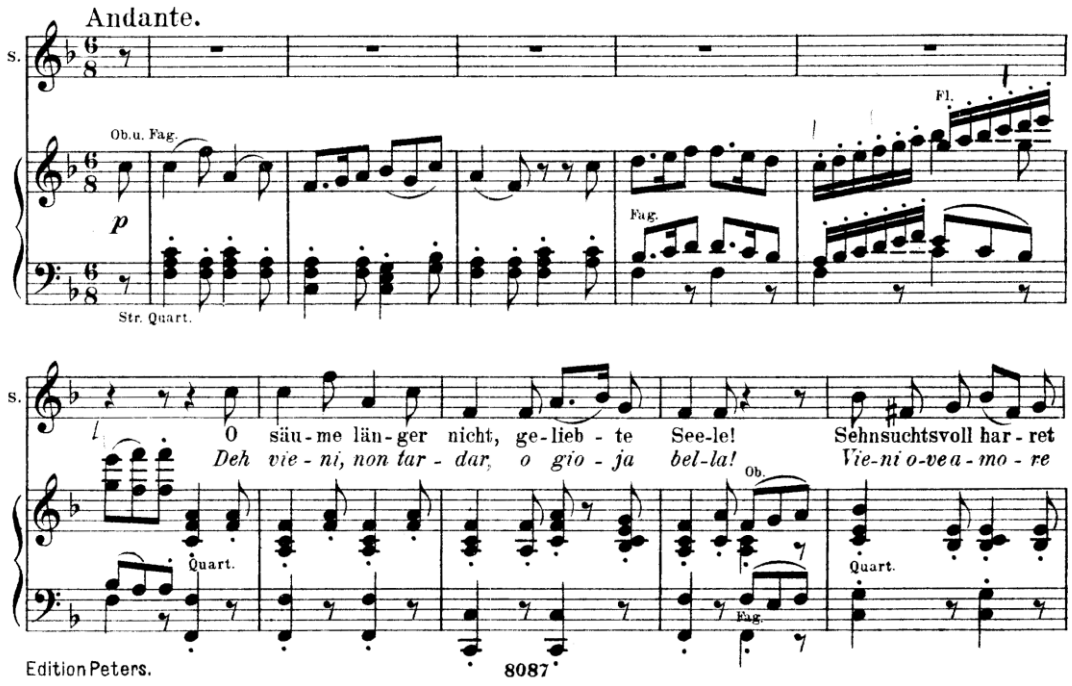
з першої дії опери. Уже в перших дуетах із Сюзанною, героїня виглядала сильнішою у їх стосунках. «Уже там Фігаро був його слабшою частиною, особливо тоді, коли справа йшла про ревнощі закоханого. Тепер ці ж ревнощі його доводять до жорстокого самокатування, з якого він не може знайти вихід» [1, с. 326]. Почуття Сюзанни є щирими, а Фігаро страждає неоправданими приступами ревнощів.

Арії передує речитатив, у якому композитор готує настрій самого номера відповідно до попередніх подій. Речитатив побудований на єдиному мотиві – ходи по звуках арпеджованих звуках основних функцій тоніки та домінанти (основний вид на обернення), що є динамізованим мотивом хвилювання, який вже неодноразово звучав в опері. При повторенні та варіантному проведенні мотиву, розвиток досягається зміною тонального плану: C-dur – a-moll – F-dur – B-dur – F-dur . На словах «Timidi cure, uscite dal mio petto, a turbar non venite il mio diletto !» («Несміливі турботи, вийдіть з моїх грудей, не турбуйте більше мого задоволення!») появляється паралельний мінор – як певний смуток та переживання. (наступні тональні зміни: F-dur – B-dur – F-dur основна тональність парії F-dur). У речитативі переважають повторювані періодичні функції: у вступі – K-D| D---| T---| D7-VI- II6-D7| T (1-5т.т.). Далі з незначними змінами ці ж функційні послідовності підтримують репліки в речитативі. Нешвидка пульсація гармонії, перервані звороти – виражають емоційний стан героїні, роздуми, сумніви.

Настрій наступної арії Сюзанни «Den, vieni, non tardar, o gioia bella!» («О прийди, не зволікай, о радосте!»), демонструє зміну внутрішнього стану героїні і яскраво проступає вже в кінці речитативу.

Переодягнена в одяг Графині, Сюзанна, все ж залишається собою, відображає свої почуття відповідно до свого характеру, невимушено та легко. Тематичний матеріал арії оснований на темі з першого дуету Сюзанни та Фігаро, де він передає характер героїні. Вокальна лінія Сюзанни основана на ломаних арпеджіо по звуках тонічної та домінантової функцій.

(Четверта дія, № 27) Арія Сюзанни «Deh vieni, non tardar, o mia gioja bella»



Насправді, арія Сюзанни є ніби відповіддю на сумніви та ревнощі Фігаро. У темноті він побачив, що перед ним не Графиня, а переодягнена в її одяг Сюзанна. Оле в силу енергійного характеру вона і далі залишається домінуючою в складеній ситуації. Фігаро, «навпаки, у своєму засліпленні не розуміє її співу, зверненого якраз до нього. В усьому він чує прагнення лише звабити та спокусити Графа» [1, с. 327]. Сюзанна таким чином влаштовує випробування коханому, перевіряючи чи «зданий він в пориві ревнощів почути голос її серця» [1, с. 327]. У всьому він лише бачить лише її намагання звабити графа. Під час арії Сюзанни у душі Фігаро назріває справжня сердечна трагедія. Її результати спостерігатимемо у фіналі.

Ця арія стає кульмінаційною в характеристиці Сюзанни. Її цілеспрямований характер та сильний темперамент не втрачається під впливом подій, їй вдається поєднати і серйозність, і гру з тонким гумором.» Арія є яскравим доказом, що геній Моцарта в своїх творчих кульмінаціях переступив також межі, встановлені його часом для сприйняття природи …Текст арії – це поезія рококо, з описом найдрібніших рис і деталей, що складають пейзаж» [1, с. 328] – річки, вітру, квітів. Як зазначає Аберт, «…у лібретистів ще залишилося живе відчуття природи хоча б у вигляді відгомону високої поезії, вже

застиглого у формулі. Однак воно, звичайно, ще в більшій мірі, ніж драматургія рококо, зупиняється на рівні абстрактних уявлень та окремих спостережень; це втілення сприйняття в поняттях, але не саме сприйняття» [1, с. 331]. Таким чином, Моцарт створює психологічний характер героїні, обмежуючи лише тонким натяком. Ця арія – це картина настрою, в якій почуття і природа єдині. Композитор використовує характер серенади, що проявляється в ритмі сициліани та pizzicato струнних в оркестрі. Саме за допомогою серенади героїня намагається переконати коханого вислухати її таємні плани. У лоні чарівної ночі вона виливає власні почуття настільки переконливо, що музика вже «не зображає її пристрасні бажання, а стає самим бажанням» [1, с. 328].

Сам композитор надавав цій арії особливого значення, «підтвердженням цього є численні ескізи і особливо багаточисленні варіанти кінцевої редакції кінця» [1, с. 329]. За структурою арія має три розділи, пов‘язані окремими фразами. Розпочинається арія невеликим інструментальним вступом, в якому партії тема арії проводиться у партії гобоїв та фаготів. Побудована на висхідних ломаних арпеджіо по F-dur-у, синкопована фігура з перегармонізацією завершується стрімким висхідними пасажем у децімову втору. Пульсація гармонічних функцій доволі часта – на кожну сильну долю у розмірі 6/8 з прохідними восьмими.. Зміна гармонії наступна: T---|T $_{6/4}$-D-D$_7$| T---|S $_{6/4}$ - S $_{6/4}$|T-D|T.

Перший розділ арії «Deh, vieni, non tardar, o gioia bella» («О, прийди, не зволікай, о радосте») (7-20 тт.) написаний у формі модулюючого періоду варіантно-повторної побудови (F-dur – C-dur) і складається з двох речень (4 фраз), другий – «Qui mormora il ruscel, qui scherzo laura» («Тут шумить струмок, тут жартує вітерець»)((21-32 тт.) звучить у тональності домінанти-C-dur, і третій «Vieni ben mio: tra queste piante ascose» («Прийди, мій скарбе: серед цих таємничих трав») (33-48 тт.) повертається в основну тональність арії та розширяється діапазон c^1 - a^2.Фразування протягом арії з поділом по три

такти створюють ефект хвилювання, збудженості. За своєю структурою мелодія нагадує дует листа. Тут, ламані арпеджіовані мелодичні лінії поєднується, іноді чергуються з поступеневими та хроматичними висхідними і низхідними ходами. В оркестрі духові інструменти заповнюють паузи у вокальній партії між першими двома розділами. Активніша роль оркестру є у третьому розділі, де звучать хвилеподібні пасажі шістнадцятими. Загальний настрій арії підтримують грайливі переміщення на стакато басу – чвертка-вісімка.

Закінчення арії сповнене чудесної мрійливості : постійна зміна тоніки і субдомінанти розмежована ферматами підтримує натхненний емоційний зміст арії. Заключна каденція |D-T| K|T-D7|T-D|T|ніби передбачає впевненість в успіху та позитивному завершенні усіх перипетій опери.

Таким чином, цією ліричною арією Сюзанни Моцарт збагатив комедійну ситуацію. Ця арія наповнена поезією, жіночою чарівністю, натхненністю та глибиною.

Другий фінал № 28 «Pian pianin le andrò più presso» («Потроху, потроху, я до неї підберуся ближче» (Керубіно)відображає зовнішні події, а не внутрішні. Але Моцарт добру усвідомлював, що «в цьому випадку вирішальне значення мала ситуація, а значить гра акторів; якщо б він написав для фіналу занадто багато музики, то ослабив би враження від комічного гармидеру. Але на відміну від інших аналогічних п’єс… він не задовільнявся тим, щоби довірити оркестру вираження загального настрою, (і це, можливо найбільш виражальне у даному фіналі) крок за кроком прослідковує ситуацію, з геніальною точністю показуючи її дію на окремі характери, - при цьому ніде скільки-небудь сильно не обтяжуючи жваву течію музики і дії. Це виразно свідчить про те, що і тут зовнішня ситуація в кінцевому випадку була для нього лише засобом різкішого виділення протилежності характерів» [1, с. 332].

Непорозуміння і плутанина викликані переодяганням Графині та Сюзанни, а Граф і Фігаро їх не впізнали. Однак, весь цей гармидер закінчується щасливо.

До альтанки в саду хтось підходить, чути чиїсь кроки. Сюзанна моментально ховається в темноті, звільняючи місце Графині.

З цього моменту і починається заключний масштабний фінал четвертої дії.

Усі перипетії Першого розділу фіналу укладені у тричастинній формі. Тут композитор відображає героїв, які потайки прямують до місця події. Замість Графа, якого очікувала Графиня, перед нею появляється Керубіно, який прийшов на побачення з Барбаріною. Думаючи, що графиня, це Сюзанна, натякаючи на зустріч з графом, хоче поцілувати її.

Діалог Графині і Керубіно демонструє весь його юнацький запал. Графиня не згоджується на його залицяння. Сценічні події ведуть до появи розгорненого ансамблевого номеру з поступово зростаючим напруженням.

У Другому розділі фіналу – Piu moto, 4/4 – знову повертається легкість музики, її простий характер. Партія Графа повторює вокальну лінію служниці. Моцарт свідомо уникає любовної патетики у словах героя (яка спостерігалась у №16), акцентуючи увагу на безтурботності. Комічне ситуація на сцені, зокрема положення Графа досягає кульмінаційного моменту, комічніість ситуації, ппосилюється розумінням того, що на сцені присутні Фігаро і переодягнена Сюзанна. Несправжня Сюзанна (т.є Графиня) доволі стримана. «Моцарту достатньо красномовної фрази («tu sai che la perleggere io non desio d‘entar», «ти знаєш, що я не хочу в це вдаватися»), щоб музикою чітко окреслити маску Розіни» [1, с. 333]. Партія Графині не наслідує партію служниці, особливо, у моменти спільного співу героїнь.

Коли Фігаро впізнає Сюзанну, переодягнену в одяг Графині наступає розв‘язка усіх перипетій (в четвертому розділі фіналу). Музика оркестру вдало супроводжує цю сцену: в партії оркестру з‘являються кларнети, що передують появі служниці. Непорозуміння між головними героями - Сюзанною і Фігаро, наближуються до розв‘язки. Але, коли Фігаро впізнає Сюзанну, він продовжує свою гру і признається їй (ніби Графині) в коханні. Після останньої колоратури, в якій герой відчув себе в своїй стихії, він отримує ляпаса від

Сюзанни. В оркестрі повертається початковий тематичний матеріал розділу в Es-dur, який переплітається з мелодією любовного зізнання Фігаро.

Сцена примирення Фігаро і Сюзанни розкривається в мелодії народного типу в Andante B-dur (П‘ятий розділ фіналу). Але з‘являється граф, який шукає Сюзанну. Фігаро, щоб розіграти Графа, перебільшено виливає свою пристрасть до несправжньої графині. Граф з жахом від почутого, скликає людей, щоб при всіх викрити невірного слугу. Але раптом виходить справжня Графиня і знімає маску. Граф просить пробачення у своєї дружини. Веселим ансамблем закінчується опера.

3.2. Новаторське трактування партії Сюзанни німецьким режисером Крістофом Лоєм та українською виконавицею Ольгою Кульчицькою

Відома українська співачка Ольга Кульчинська, народилась у 12 липня 1990р. м.Рівне (Волинь). Закінчила Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, Національну музичну академію України ім. П. І. Чайковського.

Виступала на престижних європейських сценах Gran Teatre del *Liceu* Барселони, Opernhaus Цюріха, Dutch National Opera Амстердама; також у найвідоміших оперних сценах Парижу, Нью-Йорка, Риму. Її репертуар складають партії Джульєтти з «Монтеккі і Капулетті», Норіни з «Дона Паскуале», Мюзетти з «Богеми», Джильди з «Ріголетто», Адіни з «Любовного напою», Ілії з «Ідоменею», Церліни з «Дон Жуану», Сюзанни з «Весілля Фігаро».

Народилась майбутня співачка в сім'ї музикантів. Її дідусь — заслужений артист України, співак Рівненської філармонії Ярослав Кульчинський, бабуся Ганна артистка хору (контральто), мама Аліна — віолончелістка, а батько

Сергій — піаніст. Ольга та її сестра Христина почали займаьтсь музикою з раннього дитинства. Христина стала віолончелісткою, а Ольга – співачкою.

Ольга поступила на теоретичний факультет Рівненського музичного училища (вокального не було). Далі перевелася до Київського музичного училища імені Глієра. Гра на фортепіано, заняття на теоретичному факультеті забезпечило їй міцну музичну освіту.

Після третього курсу училища почала навчатися співу на підготовчому курсі Київської консерваторії. У 19 років – навчалась у київській Національній музичній академії України імені Петра Чайковського у класі Народної артистки України — Марії Стеф'юк.

У сезоні 2017—2018 років Ольга Кульчинська дебютувала на сценах п'ятьох провідних театрів світу: в паризькій Опері Бастилія як *Розіна* в опері «Севільський цирульник», у Римській опері як *Мюзетта*, у Гамбурзькій державній опері як *Паміна* з «Чарівної флейти», у Баварській державній опері як *Сюзанна* у новій постановці опери «Весілля Фігаро».

У жовтні 2019 року Ольга Кульчинська виступала у Метрополітен опера в Нью-Йорку, де виконувала головну партію в опері Джакомо Пуччіні «Богема».

Ольга неодноразово брала участь у Міжнародних конкурсах, де завойовувала призові місця. Так, у 2011— Гран-прі на Міжнародному конкурсі співаків імені Івана Алчевського у Харкові; 2012 — Третя премія на VI Міжнародному конкурсі вокалістів імені Бюльбюля; 2012 — Перша премія на Міжнародному музичному конкурсі імені Миколи Лисенка в Києві; 2015 — Перша премія на конкурсі вокалістів імені Франциско Віньяса у Барселоні; 2016 — Третя премія на Міжнародному конкурсі співаків Конкурс «Опералія» в Гвадалахарі (Мексика).

Після двох підряд перемог на міжнародних конкурсах Франціско Віньяса (перша премія, Барселона) і «Опералія-2016» у Мехіко, співачка українка була запрошена зразу на головну партію найпрестижнішим оперним

театром світу – Баварською Staatsoper. Її розкішний голос, сценічна гра, талановите втілення характерів помітили імпресаріо західних країн.

Видатний німецький режисер Крістоф Лой створив нову радикальну постановку «Весілля Фігаро». Режисер трактує образ Сюзанни не зовсім традиційно. Він вважає, що вона, очевидно, таємно закохана у Ґрафа. Але у день перед весіллям Сюзанна прагне позбавитися цього амурного конфлікту і одружитися з Фігаро, якого теж кохає. Звідси створення нетрадиційного образу служниці: перед глядачем постає «суперечлива, меланхолійна, розгублена напередодні весілля Сюзанна, яка одномоментно переживає радість і смуток, сміється і плаче метушиться, щоб розрадити напругу, і завмирає від жалю і безвиході, адже *серцю не розкажеш*» [9]. Замість звичного образу «дотепної, суверенної, життєрадісної служниці» [9]. перед глядачем постає інша Сюзанна з новими душевними прагненнями та почуттями.

Історія попередніх стосунків Сюзанни і Графа невідома, але її непередбачувані та небезпечні наслідки даються взнаки у переддень весілля. Режисер Крістоф Лой трактує цей день «не божевільним, а доленосним, вирішальним для її майбутнього. Важливість моменту підкреслена як на сцені, так і в оркестрі…..І все тому, що, питання, як жити далі з майбутнім чоловіком в атмосфері недовіри і ревнощів, як протистояти чарівності досвідченого бабія Ґрафа, та ще й у виконанні такого універсального майстра як Крістіан Ґерхахер, залишаються у фіналі відкритими» [9].

Кристоф Лой старається так заплутати клубок протиріч, які накопичились героями протягом життя до моменту весілля, що за один день не розкрутити. «Він наче натякає: потрібно пройти, як мінімум, пів-життя після весілля, щоб зрозуміти сенс кохання» (ад.єф)

Комедія божевільного дня, у якому Моцарт - Да Понте не випадково зробили саме Сюзанну центром інтриги любовного «трикутника», обертається напруженою психологічною драмою жіночого серця.

На думку української дослідниці музики Аделіни Єфименко, у статті саме про цю постановку, задум режисера побудований таким чином, що у низці особистісних відносин, Сюзанна «займає доцентрову позицію у драматургії спектаклю. Всі події закручуються через неї і відбуваються навколо неї. Однак у тому й інтрига, що цей центр – жіноче серце, позбавлене стабільності, наповнене смутком. Наречена напередодні весілля розгублена. Її рішучість, радість, наснага оманливі. Суть її образу, як і самого «божевільного дня» у версії Лоя розкривається як драма роздвоєного серця». Також вчена додає, що можливо, режисер Крістоф Лой «…. не заперечував би перейменувати «Весілля Фігаро» на «Весілля Сюзанни». День весілля австрійці невипадково називають Hochzeit (*з нім.* - «високий час»). Він стає переломним моментом у житті і свідомості не тільки Сюзанни, а й кожного персонажа». Детально проаналізувавши новий ракурс режисерської роботи, а зокрема останні сцени опери, А. Єфименко слушно зауважує, що в кінці вистави «…. вистрілює не стріла амура (це сталося ще до початку подій), не чеховська рушниця, а ratio, мозок, який весь час безнадійно намагався втримати контроль. Небезпечна «вибухівка» спрацювала, не розрахувавши відстані. Легковажна гра розпалила справжнє почуття як у Ґрафа, так і в Сюзанни. Невимовне питання кожного з персонажів - «а що ж далі?» - під кінець вистави наче застигає у повітрі. Режисер спонукає глядачів замислитися над тим, що очікує Сюзанну після весілля? Адже Ґраф і Фігаро у майбутньому завжди будуть поряд» [9].

Беюют української співачки Ольги Кульчицької відбувся у сузір'ї найкращих виконавців, співаків із світовим іменем ; це - Алекс Еспозіто (*Фігаро*), Крістіан Ґерхахер (*Ґраф Альмавіва*), Анна Софі фон Оттер, Паоло Бордонья. Показовим є і те , що вистава була зіграна на сцені, яка займає провідне місце у світових оперних рейтингах – Баварській Staatsoper.

Отже, Ольга Кульчицька - володарка прекрасного голосу, великим регістровими, теситурними можливостями, тембровим різнобарвям.

Її гру відрізняє розуміння та відчуття стилю: ососбливостей епохи, митця, твору. Професійний сценічний артистизм та щирість втіленого образу, своє

відтворення характеру героїні –а саме створення нетрадиційного образу Сюзанни, - всі ці виміри таланту, а також особистісні риси дають можливість зайняти артистці вагоме місце серед кращих солістів виконавців.

Висновки

- Музично-театральне життя Австрії у XVIII столітті була доволі різномінітним. Тут у тісній взаємодії існували: придворна опера, народний театр, шкільна драма. Яскраво виражені новаторські тенденції розвивались у тісній взаємодії професійного та народного. Процеси, притаманні загалом австрійському мистецтву, знайшли творче відображення у полотнах В.А.Моцарта.

Творчий геній митця зумів поєднати у своїх полотнах досягнення сучасного європейського мистецтва з народними першоджерелами.

Попередник Моцарта, Глюк вважав первинним в опері драматичне дійство, музика ж у нього була в підпорядкуванні слову та дії. В. А. Моцарт, навпаки, первинною та домінуючою в опері вважає саме музику. Один із листів композитора виражає його творче кредо: «…поезія в опері повинна бути слухняною дочкою музики»

- У «Весіллі Фігаро» Моцарт порушує традиційно сформовану естетику buffa, створивши новий тип драматургії. Прості побутові сцени збагатились ідейною соціальною загостреністю. Стандартні трафаретні образи змінились на жваві рельєфні образи сучасників із всією різноплановістю їх душевного складу, переживань.

Композитор створює образи «Жанр комедії характерів дав йому можливість по праву використати улюблений ним метод психологічного розкриття образів. Інтрига, яка в італійській комедійній драматургії є основною рушійною силою, у Моцарта служить лише приводом для розкриття глибоких душевних переживань. Всі ці новації композитор вводить ніби при збереженні зовнішніх канонів побудови жанру buffa **а саме - -** чергуванні музичних номерів із сухими речитативами, підкресленням комедійних рис у традиційних героїв із італійської «комедії масок» - Бартоло, Базіліо, дон Курціо, Антоніо, частково Марцеліна, - присутністю в сюжеті пари слуг, характерних для буфонних персонажів сцен переодягання, плутанина у подіях

тощо. Насправді ж розширюється сфера соціально-побутових ситуацій, розкриття в комедійному ключі серйозних проблем.

- Традиційні трафаретні оперні персонажі, Моцарт заміняє на живі, повнокровні образи. Їх характеристика здійснюється не лише в сольних партіях, а, насамперед, в жвавих ансамблевих сценах. Саме таким чином створений образ однієї із пари головних героїв – Сюзанни. Центральною домінантною темою опери змальована боротьба Фігаро і Сюзанни за своє людське щастя, їх образи збагачені поетичними та одухотвореними рисами. Звідси - нове трактування комедійного жанру і комедійних образів з притаманним їм лукавством, дотепністю, невичерпною енергією, які споріднюють їх з народними образами буффа, – слуги і служанки збагатились тонкими драматичними і ліричними штрихами.

Цим задумам композитор застосував виражальні засоби у залежності від настрою, та тої грані характеру, що відповідає сценічній дії.

Наприклад:

(перший дует)

- образи в стані повної *рівноваги та спокою* - нечасті зміни тоніко-домінантових гармонічних функцій (переважно в основному вигляді). Лише в першій каденції (8-9т.т.) композитор вводить $DD_{6/5}$-D по G-dur, друга ж каденція повна: S-D-D-D-T (17-18т.т.).

- Тональний план дуету, загалом, доволі простий: тут у середині побудови звучать тональності домінанти, подвійної домінанти – G- D-A-D-A-D-A-G-G-G, що трактуємо як *передбачення та поступову динамізацію розвитку*.

- Кінець дуету: характер Сюзанни – повторюваний *синкопований (внутрітактова синкопа) тетрахорд*, а тема Фігаро насичується хроматизованими тетрахордними ходами, що чергуються низхідними пентахордами (Es-dur).

(Дует № 5 «Via resti servita, madama brillante» («Будь ласка, проходьте, блискуча мадама»)

- дует Сюзанни і Марселіни - Моцарт створив пікантну жартівливу сценку. Вже початок від домінантової гармонії та постійне чергування: нестійкість – стійкість – функції D-T-D-з їх оберненнями підтримують жартівливо гротескний, дещо напружений настрій номеру.

- Відповідь Сюзанни Марцеліні з гумором і відчуттям переваги побудована на мелодико інтонійційній фразі «Non sono si ardita, Madama picante» («Я не така нахабна, пікантна мадамо»). Кінець першої хвилі діалогу закінчується нетривалою зупинкою (20-й такт) та збагачується введенням VI щабля - перерваним зворотом. В партії Сюзанни з‘являється колоратура, вона люб‘язно потішається над вдаваною суперницею.

Терцет (№7, Сюзанна, Базіліо, Граф) «Cosa sento! tosto andate» («Що я чую! Швидко ідіть») . – особливий успіх Моцарта. Терцет - типове для моцартівського прагнення залучати якомога більше акторів на сцені. Сюзанною заволодівають дві протилежні групи емоцій – справжні та награні. Вступ: октавне тремоло по D B-dur-у, швидка зміна тоніко-домінантових гармоній та чергування швидкої та повільної її пульсації: ^{1}|D---^{2} | D $_{4/3}$-T- D $_{4/3}$-T ^{3}| $D_{6/5}$ ^{4} |D_7 ^{5}|T|….

- *(еліптичні звороти): особливе напруження* На словах «Comt, oddio,le batte il cor! («О Боже, як б»ється її серце!» композитор вводить напружені низхідні гармонії – ланцюжки нерозв»язаних септакордів: D_7 →G, D_7 →C, D_7 →F, D_7 →B, Es, D_7 →f.

- Слова дівчини «Dove sono? Cosa veggio?» («Де я? Що я бачу?») звучать в F-dur, D2→(B-dur), D7→g-mol.

- *(тональні плани)* - зміна настрою і деяка невпевненість Сюзанни проявляється у зміні тонального плану: g-moll – B-dur.

- **(Дія друга)** Арія Сюзанни **№ 12** «Venite, inginochiatevi» («Підійдіть, станьте на коліна»)

- *(тема арії відображає жести)* Сюзанна жестами підкликає пажа (початок). Репліки Сюзанни короткі переважно, вузькообсягові три-пента-хорди. Далі - головна Сюзанни, яка підіймає палець і на словах «Se l'amano le femmine, Han certo il lor perche» («Якщо його люблять жінки, То, звичайно, у них є на це причина»). Тут діапазон її речитації розширюється до стрибків на низхідні та висхідні великі нони. Загальний тональний план : G-D-G.

- Рух вокальної партії (в кінці) Сюзанни тріолями в діалозі з деревяними духовими передає схвильованість героїні.

- **Дует № 14** «Aprite presto aprite» («Відкривайте, швидко, відкривайте!») (Сюзанни та Керубіно) Короткі трихордні, тетрахордні поспівки передають схвильованість, нервове напруження у ситуації, що склалась. Доволі часта зміна гармонічних функцій підтримують цей стан: G-dur - ^{1}|T-D-D_6 ^{2}|T-D-D ^{3}|T ^{4}|T-VI-II_6-D ^{5}|T- D-D_6 ^{6}| T-D-D ^{7}|T-VI-II_7- S ^{8}| T-VI- II_7-S ^{9}| T-VI-$II_{6/5}$- D ^{10}| T-VI-$II_{6/5}$- D ^{11}|T …

- **Перший фінал**: одна із сцен: Загальний тональний план сцени наступний: Es-dur – B-dur –f-moll - Es-dur. Гармонічні функції у тоніко-домінантовому співставленні, що також підсилює конфлікт.

- Поява Сюзанни в наступному розділі супроводжується зміною темпу, розміру, тональності. Molto andante, 3/8 B-dur) (6 тактів реплік Графа та графині звучать ще в Es-dur).

- Сюзанна постає як невинна дівчина, яка, нічого не підозріваючи, виходить з кабінету. Оркестр зображає удари серця (восьма - чотири шістнадцятих / дві вісімки-пауза), на цьому фоні звучить наспівна з секвентно-варіантним розвитком мелодія, яка нагадує німецьку народну пісню, далі у партії сопрано появляються грайливі тріолі, що відображають задоволення дівчини від розгортання подій та повороту ситуації. Загальний тональний план **Сцени IX:** Es-B-F-B-g-D-Es-As-B-g-B-g-B-g-B. Слід відзначити, що після реплік подружжя (Es) та Сюзанни (B), дует Графині та Сюзанни звучить злагоджено у терцію (72-76т.т.)

- Відповідь Сюзанни (з 10-го такту) є неоднозначною і ухильною «Signor, la donna ognora tempo ha di dir cosi» («Сіньор, жінка завжди має час сказати так»). Її впевненість відображена і мелодії, що побудована по звуках розложеного тонічного тризвуку по C-dur-у. Фоном служить низхідний хроматичний зсув в оркестрі в момент переходу з a-moll в C-dur: ^{10}|D-d≠III (C-dur) $D_{4/3}$ $^{\sharp 7}$ - $D_{4/3}$ ^{11}| T ^{12}|VI- $VI_{ь}$ $_{13}$|K-D_7^{14}|T ^{15}| $D_{4/3}$ -D_7-D_7 ^{16}|T. Отже тут, насамперед, перехід у паралельний мажор, перерваний зворот (як неочікувані дії героїні) та кадансування – впевненіть у собі.

- На словах «Timidi cure, uscite dal mio petto, a turbar non venite il mio diletto !» («Несміливі турботи, вийдіть з моїх грудей, не турбуйте більше мого завоволення!») появляється паралельний мінор – як певний смуток та переживання - (Далі йдуть F-dur – B-dur – F-dur основна тональність парії F-dur). У речитативі переважають повторювані періодичні функції: у вступі – K-D| D---| T---| D_7-VI- II_6-D_7| T (1-5т.т.). Далі з незначними змінами ці ж функційні послідовності підтримують репліки в речитативі. Нешвидка пульсація гармонії, перервані звороти – виражають емоційний стан героїні, роздуми, сумніви.

Щодо архітектоніки номерів, то переважають наступні форми. Загалом «події» в арії викладені у вільній періодичній формі з віріантно-варіаційним принципом розвитку. Також часто зустрічаємо моменти повторності - тема стає рефреном арії, що і визначає вільну моцартівську форму рондо. Ансамблі, зазвичай укладені в (№13 терцет) тричастиннну Da capo, прост двочастинні тощо.

- Разом із видатним німецьким режисером Крістофом Лоєм, українська виконавиця Ольга Кульчицька, створили традиційну постановку «Весілля Фігаро». У новому трактуванні образу Сюзанни вимальовуються нові аспекти: вона таємно закохана у Ґрафа, але перед весіллям прагне позбавитися цього амурного трикутника та бажає одружитися з Фігаро, якого теж кохає. У цьому ключі - створення нетрадиційного образу служниці, як доволі суперечливої,

меланхолійної, розгубленої особи, з новими душевними прагненнями та почуттями. Клубок протиріч розгортається більш динамічно. Комічні події божевільного дня, за Моцартом та де Понте де у центрі любовного трикутника знаходиться Сюзанна, трансформуються та перетворюється на напружену психологічну драму жіночого серця. Новаційна особливість образу Сюзанни трактується режисером як драма роздвоєної серця із суперечливими думками та почуттями. Що ж далі? – таке запитання зависає в кінці постановки, оскільки учасники амурного трикутника у майбутньому будуть завжди поруч.

Саме таку Сюзанну створила українська співачка Ольга Кульчицька, дебют якої відбувся у сузір'ї виконавців із світовим іменем ; це - Алекс Еспозіто (*Фігаро*), Крістіан Ґерхахер (*Ґраф Альмавіва*), Анна Софі фон Оттер, Паоло Бордонья. Її професійний сценічний артистизм, щирість втіленого образу, створили нетрадиційний новаторський образ Сюзанни.

Список використаних джерел

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. М.: Музыка, 1983. Ч.2, Кн.1 (1783-1787). 520 с.
2. Вейс Д. *Возвышенное и земное: роман о жизни Моцарта и его времени* (пер.с англ. Э. Питерская). М.: ТЕРРА, 1997. Кн. 2. 254 с.
3. Вольфганг Амадей Моцарт // інтернетресурс: https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11495/
4. Вудфорд П. *Моцарт* (пер. Кутыева С. Н.). Челябинск: Урал LTD, 1999. 154 с.
5. Гаспаров Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. –М.: Музика, 1974. – С.129-153.
6. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки:. Сб. Ст. -Вып.3. –М.: Сов. композитор, 1975. –С.3-16.
7. Грубер Г. *Моцарт и его критики*. Советская музыка. 1991. № 12. С.85-87.
8. Эйнштейн А. *Моцарт. Личность. Творчество*. (Пер. с нем. под ред. Е.С.Черной). М.: Музыка, 1977. 454 с.
9. Єфіменко А. «Сюзанна у країні чудес» Крістофа Лоя // інтернетресурс: https://zbruc.eu/node/74973
10. Золочевський В. Про модуляцію. –К.: Музична Україна, 1972. -274с.
11. Кречмар Г. *История оперы*. М.: Гитис, 2014. 414 с.
12. Левик Б. В. Вольфганг Амадей Моцарт. *Музыкальная литература зарубежных стран.* М.: Музгиз, 1963. Вип.2. С. 111-265.
13. Луцкер П. В. *Оперное творчество Моцарта в его отношениях к художественно-эстетическим принципам эпохи Просвещения: автореф. дис... канд. искусствоведения*: 17.00.02. М., 1990. 21 с.
14. Луцкер П. Исказил ли Моцарт Бомарше? К проблеме «характера» в «Свадьбе Фигаро». Сов. музыка. 1991. - № 12. - С.34-38.

15.Луцкер П. *Оперное творчество Моцарта в его отношениях к художественно-эстетическим принципам эпохи Просвещения:* Автореф. дис. . канд. иск. -М., 1990.

16.Мазель Л. Вопросы анализа музыки. – М.: Сов.композитор, 1991. –376с.

17. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. -М.: “Музыка”, 1979.-529с.

18.Мерике Э. *Моцарт на пути в Прагу*. Пер. с нем. Т.Ступниковой. М.: Худ. литература, 1965. 94 с.

19.Михайлов М. К проблеме стилевого анализа // Современные вопросы музыкознания. –М.:Музыка, 1976. - С.115-145.

20. Михайлов М. Стиль в музыке. –Л.: Музыка, 1982. -262с.

21.Музичний світ В.А.Моцарта: шляхи осягнення: матеріали міжнар. наук.-практ. конференції, присвяченої 250-річчю від дня народження В.А.Моцарта, 6-8 грудня 2006 р. / Ред. В. М. Шейко; Харківська держ. академія культури. Харків: ХДАК, 2006. - 133 с.

22.Назайкинский Е. О константности восприятия музыки / Ред. А.Волков // Музыкальное искусство и наука: Сб.ст. –Вып. 2 / Сост. Е.В.Назайкинский. -М.: Музыка, 1973. –С.59-98.

23.Насонов Р. «Свадьба Фигаро». Карнавал без масок: ангелы любви // інтернетресурс: https://magisteria.ru/mozart-operas/figaro-2

24.Опера Моцарта «Свадьба Фигаро» URL: https://www.belcanto.ru/figaro.html

25.Оперное творчество В. А. Моцарта. URL: http://musike.ru/index.php?id=23

26.Протопопов В. Контрастно-составные музыкальные формы // В.Протопопов: Избранные исследования и статьи. –М.: Сов. Композитор, 1983. -С.168-175.

27.Реформа жанра буффа в опере «Свадьба Фигаро» http://musike.ru/index.php?id=24

28.Регрут В.Й. *Семантика ансамблевих і хорових сцен в оперних творах В. Моцарта:* автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. О., 2013. 18 с.

29.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / МГК им. П.Чайковского. Каф. теории музыки. -М.: Музыка, 1973. -440с.

30.Способин И. Элементарная теория музыки. –М.: Гос.муз.издат., 1961.-201с.

31. Способин И. Музыкальная форма. –Изд. 5-е. –М.: Музыка, -1972. -394с.

32.Сусидко И. *Моцарт и Глюк.* Советская музыка. 1991. № 12. С. 74-77.

33.Сусидко И., Луцкер П. Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий. *Старинная музыка.* 2006. №1/2. С.2-5.

34.Тіц М. Про сучасні проблеми теорії музики. –К.: Музична Україна, 1976. – 159с.

35.Тюлин Ю. Краткий теоретический курс гармонии. -Изд.3-е. –М.: Музыка, 1978. -164с.

36.Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура. –М.: Музыка, 1976. -163.

37.Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. –Вып. 4. –М.: Сов. композитор, -1979. -С.4-22.

38. Холопова В. Фактура: Очерк. –М.: Музыка, 1979. -86с.

39.Чень Лу. Образи головних героїнь з опери «Весілля Фігаро» Вольфганга Амадея Моцарта». Маг. роб. 2021

40.Черная Е. *Австрийский музыкальный театр до Моцарта*. М., 1965. – 168 с.

41.Черная Е. Е. *Оперы Моцарта* . М., 1995. 210 с.

42.Чичерин Г. *Моцарт: Исследовательский этюд* (Общая ред., вступит, статья, примеч. Е.Ф. Бронфин). Л.: Музыка, 1987. 208 с.

43.Штейнпресс Б.С. «Безумный день или Женидьба Фигаро» Бомарше как источник оперы Моцарта. *Вопросы музыкознания. Сборник статей.* М.: Музгиз, 1960. Т.3. С. 652-680.

44. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). –Тернопіль: Астон, 1999. -207с.
45. Adriana Ferrarese del Bene URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Adriana_Ferrarese_del_Bene
46. Davis E. Composing For A Singer: The Vocal Qualities of Adriana
47. Ferrarese del Bene Exemplified Through Four Mozart Arias. 2014. 11 p. URL: https://opensiuc.lib.siu.edu/music_gradworks/9/
48. Kareda U. Cecilia Bartoli; A Spirited Susanna https://www.nytimes.com/1998/12/06/arts/l-cecilia-bartoli-a-spirited-susanna-252140.html
49. Lister L. Realizing Rosina: Operatic Characterizations of Beaumarchais's Heroine. URL: https://www.academia.edu/8319620/Realizing_Rosina_Operatic_Characterizations_of_Beaumarchaiss_Heroine
50. Luisa Laschi ca 1760 – ca 1790. URL: http://www.quellusignolo.fr/sopranos/laschi-l.html
51. Page J. K.& Edge D. A newly uncovered autograth sketch for Mozart's «Al desio di chi t'adora» K 577. The Musical Times. Vol. 132, no. 1786 (Dec, 1991): 601-606. https://doi.org/10.2307/965791 URL: http://www.jstor.org/stable/965791
52. Parker R. Remaking the Song Operatic Visions and decisions from Handel to Berio. University of California Press, 2006. 179 p.

Додатки:

Весілля Фігаро: Сюзанна – Ольга Кульчинська, Фігаро – Алекс Еспозіто

Весілля Фігаро: Сюзанна – Ольга Кульчинська, Ґраф – Крістіан Ґерхахер

Весілля Фігаро: Сюзанна – Ольга Кульчинська, Фігаро – Алекс Еспозіто. Ґраф Альмавіва – Крістіан Ґерхахер