

**Міністерство культури та 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 «Бакалавр»

на тему:

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПАРТІЇ МАРІ
В ОПЕРІ «ДОЧКА ПОЛКУ» ГАЕТАНО ДОНЦЕТТІ**

Виконавець:
студентка 4 курсу
денної форми навчання
профілізація «академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Бакалавр»
Вуєк Євгенія Віталіївна

Науковий керівник –
канд. мистецтвознавства, доцент
кафедри теорії музики
Черевко Катерина Петрівна

Рецензент –
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри академічного співу
Жишкович Мирослава Андріївна

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ГАЕТАНО ДОНЦЕТТІ.....	5
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПАРТІЇ МАРІ В ОПЕРІ «ДОЧКА ПОЛКУ».....	11
2.1. «Дочка полку» – яскравий взірець у стилі французької комічної опери.....	11
2.2. Образ Марі в опері «Дочка полку».....	13
2.3. Особливості вокальної партії (на прикладі «Куплетів Марі»).....	20
ВИСНОВКИ.....	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	27
ДОДАТКИ.....	28
ДОДАТОК А. Лібрето опери «Дочка полку».....	29
ДОДАТОК Б. Відомі виконавиці ролі Марі.....	32

ВСТУП

Постать Доменіко Доніцетті є яскравим прикладом епохи романтизму. Протягом досить короткого творчого шляху від створив понад 60 опер, серед яких «Любовний напій» (1832), «Лючія ді Ламмермур» (1835), «Дочка полку» та «Фаворитка» (1840) та багато інших. У своїх операх-seria Г. Доніцетті підкреслював драматичність та емоційний зміст жанру, а його опери-buffa вирізняються особливою яскравістю. У багатому оперному доробку композитора фігурує надзвичайно цікава комічна опера «Дочка полку», яке не поступається іншим операм Г. Доніцетті у цьому жанрі. На початку ХХ століття «Дочка полку» була однією з найпопулярніших комічних опер і обійшла майже всі сцени світу. В центрі уваги музикознавців найчастіше знаходяться жанрово-драматургічні особливості опери, загальні риси музично-виразового спектру, тоді як багатогранний образ Марі, який по-різному простежується у багатьох сценах опери, і досі не отримав ґрунтовного та вичерпного висвітлення. Відповідно, **актуальність** нашого дослідження полягає у розгляді сценічного образу Марі, який проходить крізь призму любовної та лірико-драматичної ліній.

Мета дослідження – виявити особливості вокально-сценічного образу Марі в опері «Дочка полку», на основі аудіо-, відеоматеріалів, теоретичних праць та власної роботи над партією Марі.

Завдання дослідження:

- простежити особливості творчого шляху Г. Доніцетті;
- розглянути історію створення опери «Дочка полку» та її постановок;
- дослідити розвиток образу Марі як головної героїні опери;
- визначити жанрово-драматургічні особливості опери;
- розкрити особливості вокальної партії на прикладі «Куплетів Марі».

Об'єктом дослідження є оперна творчість Гаetano Доніцетті та його комічна опера «Дочка полку», а **предметом** – виконавська інтерпретація партії Марі в опері «Дочка полку».

Матеріалом дослідження стала партія Марі в опері «Дочка полку» та окремі музикознавчі дослідження, присвячені розгляду жанрово-драматургічних та стильових особливостей опери.

Теоретичною базою дослідження є роботи, присвячені творчості Гаetano Доницетті, праці з історії музики, наукові статті, рецензії та інтернет-ресурси.

Методологічну базу роботи складає поєднання кількох наукових методів: джерелознавчого – при висвітленні шляхів розвитку світового оперного мистецтва; історичного – при розгляді творчого шляху композитора, компаративного – при дослідженні стильових особливостей опери «Донька полку» в контексті провідних напрямків розвитку оперного жанру; музикознавчого – при розгляді жанрово-драматургічних та стильових особливостей опери, методу аналізу – при розгляді партії Марі.

Риси наукової новизни полягають у детальному розгляді партії Марі в опері та спробі здійснити цілісний аналіз її образу в опері.

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».

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 34 сторінки, обсяг основного тексту – 26 сторінок, список використаних джерел – 14 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ГАЕТАНО ДОНІЦЕТТІ

Початок творчого шляху Г. Доніцетті пов'язаний з його роками навчання у «Благодійній музичній школі» в місті Бергамо. У школі він навчався у відомого Йоганна Симона Майра, який був засновником школи і допоміг Доніцетті розпочати свою музичну кар'єру. Учні школи повинні були добре володіти своїм голосом. На жаль, Г. Доніцетті мав посередні вокальні дані, тому С. Майр перевів Доніцетті до викладача контрапункту Маттеї для подальшого навчання та частково оплачував його уроки. Також С. Майр домовився про написання лібрето для перших опер Гаєтено з Бартоломео Мереллі, який згодом став для нього другом та імпресарію. Згодом вступає до Болонської консерваторії, його екзаменаційною роботою стала Симфонія До-мажор для повного оркестру написана у 1816 році.

Загалом оперна спадщина композитора охоплює близько 75 опер. Варто згадати, що Доніцетті почав писати свої твори у досить ранньому віці, музичні здібності розкрились в 1817 р., коли на іспиті виконали його першу одноактну оперу «Пігмаліон». Ця опера була створена композитором у 1816 році, але її прем'єра відбулася в Бергамо тільки в 1960-му році, композитор створив ще дві опери: «Олімпіада» та «Гнів Ахілла». Першою оперою, яка мала великий успіх вважають героїчну оперу в двох діях «Енріко, граф Бургундський», яка була написана в листопаді 1818 року на лібрето п'ятиактної драми Августа Фрідріха Фердинанда фон Коцебу «Граф Бургундський» (1798). Прем'єра опери співпала з відкриттям нового сезону в театрі «Сан Лука» у Венеції, та через погане самопочуття виконавиці головної партії Аделіни Каталани друга дія пройшла без декількох номерів. Не дивлячись на успіх опери, в житті композитора розпочався важкий період, але це не зламало його, а лише закріпило його сили та дало поштовх до вдосконалення свого мистецтва.

Музика першої юнацької опери композитора не була оригінальною, тому що містила вплив вчителя Майра, також відчутній стиль Джоаккіно Россіні, якого в цей час наслідувало багато композиторів, і Г. Доніцетті не виключення. Вперше в наш час опера «Енріко, граф Бургундський» була виконана в Швеції у 2012 році молодими шведськими співаками. Рукописну копію партитури віднайшли в Королівській бібліотеці Копенгагена, на основі якої відбулося виконання. Для нової постановки в Італії (Бергамо) була підготовлена спеціальна версія партитури, яка включала в себе і копенгагенську.

Протягом з 1818-1830 рр. Г. Доніцетті пробує свої сили в різних оперних жанрах та пише опери на різноманітні сюжети («Навіженство», «Бідні мандрівні віртуози», «Петро Великий, цар російський, або Лівонський тесляр», «Гувернер в скруті», «Театральні зручності і незручності», «Сільське весілля» – комедії, драматичні вистави, історичні драми). Опера «Зораїда з Гранади» (1822 р.) принесла перший великий успіх Доніцетті. Твором захоплювалися сучасники, переконуючи, що вона була чудовою. Друга комічна опера «Циганка» написана в цьому ж році на слова Л. А. Тоттоли, мала блискучий успіх за словами преси та йшла протягом року. Ще одна опера «К'яра і Серафіна, або Пірати» прозвучала в театрі «Ла Скала» та не отримала значного успіху. Маестро не зважав на невдачі, а продовжував працювати. Всім своїм критикам і ворогам Доніцетті відповідав своїми операми, які з кожним роком ставали все кращими та цікавішими. З липня 1824 року до червня 1828 року він написав ще десять опер.

1830–1840-ві роки – найбільш плідний період творчості Доніцетті. На подальшу працю композитора надихнуло велике кохання. Опера «Анна Болейн» належить до циклу опер Доніцетті з історії Англії XVI століття. Сюди входять також «Замок Кенілворт» (1829), «Марія Стюарт» (1835) і «Роберто Девере» (1837). Однією з кращих його опер стала «Анна Болейн» – лірична трагедія на три дії на італійське лібрето Феліче Романі. Сюжет цієї опери заснований на історичних подіях. Прем'єра опери відбулася 26 грудня 1830 року в театрі «Каркано» в Мілані, а Доніцетті здобув світову славу. За словами

М. Глінки, який був присутній на прем'єрі та «потопав у захваті», особливе захоплення викликала фінальна сцена. В 1831 році весняний театральний сезон у віденському «Придворному театрі» відкривався оперою «Анна Болейн».

Сорокова за рахунком опера Г. Доніцетті – «Любовний напій», прем'єра якої відбулася 12 травня 1832 року в Мілані в Teatro della Canobbiana. Через п'ять років опера прозвучала в Одеському оперному театрі, силами італійської трупи. «Любовний напій» – комічна опера у двох діях, яку композитор писав всього два тижні. Італійське лібрето Ф. Романі, написане на основі однойменного французького водевілю Є. Скріба (Романі написав більше 10 лібрето для опер Доніцетті). На початку 40-х років ХІХ ст. «Любовний напій» належав до найпопулярніших опер європейського театру, та до сьогодні виконується у всіх театрах світу.

У 1833 році Доніцетті підписав контракт на створення опери «Лукреція Борджа» за драмою В. Гюго, лібрето Ф. Романі. Опера написана у двох діях з прологом. Прем'єра відбулася в Мілані в театрі Ла Скала 26 грудня 1833 року. Опера не мала успіху і викликала критичні зауваження, але все ж вона прозвучала у сезоні 33 рази та набула популярності в інших країнах.

Опера «Марія Стюарт» (1834 р.) також належить до циклу опер Г. Доніцетті, присвячених історії Англії ХVІ століття. Вона написана в трьох діях за мотивами драми «Марія Стюарт» (1800) німецького письменника Фрідріха Шиллера на італійське лібрето Джузеппе Бардарі. Прем'єра відбулася 30 грудня 1835 у Мілані в театрі Ла Скала. Цю оперу чекала важка доля, адже її заборонила цензура. Композитор переробив оперу для прем'єри в Неаполітанському театрі у 1835 році, однак, потім вона не ставилась багато років. Великою подією стала постановка опери в 1977 році в Ковен-Гарден у виконанні Дж. Сазерленд, Ю. Туранже, Л. Паваротті та Дж. Морріс.

Таким чином, Гаetano Доніцетті – композитор великого мелодичного обдарування, щирий лірик, майстер вокального письма. Деякі сторінки його опер містять музику зовні ефектну, поверхову, розважальну, проте в той же час у них є і сценічний темперамент, і яскравий драматизм, і сила почуттів, і гумор,

і меланхолійна ніжність. Мелодична мова композитора близька за характером до беллінівського плинного вокального стилю [1, с. 36].

Серед з понад сімдесяти партитур митця більше двадцяти – комічні опери. Кращі з них збереглися у репертуарі до наших днів. Тож у контексті розгляду питань, пов'язаних з комічною оперою «Дочка полку», необхідно окремо увиразнити місце комічної опери у творчості Гаetano Доніцетті.

Як відомо, свою оперну кар'єру Г. Доніцетті почав у період, коли «вважалося неможливим існування театральної музики поза тим блискучим напрямком, який був відкритий автором „Цирульника”» [1, с. 126]. Для молодого Доніцетті не могло бути й мови про полеміку з *maestro divino*. Наблизитися до еталону музичної комедії Россіні, досягти відповідного професійного рівня – цього цілком би вистачило композитору-початківцю для успіху у слухачів. Але вистави двох одноактних фарсів – «Карнавальне безумство» (1818) і «Маленькі віртуози» (1819) та ще двох опер-буффа – «Петро Великий – Лівонський тесляр» (1819) і «Сільське весілля» (1820) – принесли їх автору тільки розчарування.

Необхідність пошуку власних джерел комічного, відповідного уподобанням часу, нехай навіть у рамках стилю Россіні, була очевидною. У вже згаданій комічній опері «Дон Грегоріо, або Гувернер у скруті» (1824) композитору вдалося вперше знайти потрібний ракурс висвітлення комедійної ситуації. Можливо, це і є причиною її довгого та щасливого життя на сцені. Досвід дороссінівської опери-буффа, а також вплив композиторських прийомів самого Россіні допомогли Доніцетті відтворити і загальну атмосферу дії, і характерні риси до портретів героїв опери.

Ідея акцентувати «зворушливі» риси в характеристиці комедійного персонажу була не нова. Але напевне композитору її підказала «Попелюшка» Россіні. Останній лише трохи відхилив завісу перед незнайомим оперному меломану світом простих, нічим не примітних людей з їх звичайними життєвими проблемами. Для Доніцетті цей осередок стає своїм. «Повсякденний» герой виявився цікавим, а його переживання змогли

витримати суперництво із піднесеними почуттями персонажів серйозної опери.

Тема «маленьких людей» – відкриття ХІХ століття. З іронією та гіркотою світ розуміє, що епоха титанів минула. Міграція сюжетних мотивів і тем від комічного до серйозного – звичайне явище для романтизму. Майстерне поєднання комічного й серйозного дозволило, наприклад, у створеній за два тижні опері «Любовний напій» найбільш повно реалізувати новий підхід до оперного жанру. Серйозно трактована стилістика «серія» у поєднанні з характерним буфонним марнослів'ям у душі деяких персонажів Россіні, поряд з прийомами жанрово-побутової характеристики (пісня, романс, вальс, галоп, куплети), що встановилися, зокрема, у французькій комічній опері, забезпечили музичним образам головних героїв опери динамічне розгортання. І хоча почуття, про які йдеться в «Любовному напої», зокрема, в каватині Адіни, цілком серйозні та романтично-піднесені, все ж кокетлива дівчина бачить у своєму шанувальнику предмет для глузування. «Любовний напій» Г. Доніцетті завершив значний період творчості композитора, який характеризувався «паритетним» співвідношенням «високого» та «низького» жанрів. Далі під впливом модних тенденцій композитор віддає перевагу серйозним сюжетам. Винятком стали написані у 1836 році два одноактні фарси на власні лібрето («Дзвіночок» та «Бетлі»).

Лише на початку 40-х рр. Г. Доніцетті знову повертається до сфери комічних образів, виконуючи замовлення паризької «Орега СоміQUE» на створення «Дочки полку» (1840), а також здійснюючи в італійському театрі в Парижі вистави «Рити» (1841) та «Дона Паскуале» (1843), що став останнім оперним твором Г. Доніцетті у комічному жанрі. Після плідної роботи на ґрунті іншої національної культури композитор знову повертається до моделі опери-буффа у всій її чистоті, неначе нагадуючи про втрачений дух італійського комізму. Свій геніальний твір Г. Доніцетті поставив на службу актуальним естетичним суперечкам. На той час у Європі з'явилися перші ознаки скептичного перегляду недавніх романтичних захоплень. Посміятися над шаблонами перебільшеного показу почуттів, над ефектною фразеологією

допомогли композитору не тільки оригінальні художні винаходи, але й типові прийоми класичної італійської опери-буффа, майже універсальне зведення яких представлено у «Доні Паскуале». Відродивши арсенал італійської музичної комедії, Доніцетті спробував втілити цілком сучасний задум [4, с. 76].

Головним чином пародійний ефект виникає в опері «Дон Даскуале» «завдяки „зниженню” музичного матеріалу з метою його розвінчування. Це, зокрема, виявляється у зіставленні поважної вокальної мови персонажу та іронізуючого над ним оркестру» [4, с. 76]. Такі, наприклад, музичні репліки доктора Малатести у сценах з Доном Паскуале, такий портрет Норіни в образі «благочестивої Софронії». Прагнення дати яскраві характеристики своїм персонажам у Доніцетті не виходить за межі зображення звичної людської вдачі. Дійові особи комічних опер композитора не стають карикатурами на недоліки та вади людей. Їх індивідуальність виписана дуже старанно, про що свідчить заглиблення психологічної субстанції буффонних героїв. Саме це і є специфічною ознакою епохи.

Незважаючи на те, що багато комічних опер Доніцетті мали щасливу сценічну долю, сучасники оцінювали їх художні якості далеко не однозначно. Як правило, в критичних зауваженнях та відгуках на різні лади варіювалися докори у відсутності оригінальності та новизни. У гущі культури свого часу слухачам важко було знайти те, що хоч і у компромісній формі, але все ж означало перемогу в італійському оперному театрі романтичного смаку. Тим більше, що Доніцетті не спростовував традицій, а орієнтувався на роснінівську модель і фактично підбивав підсумок тривалому розвитку опери-буффа. Він зумів вдихнути життя в жанр, можливості якого здавалися вже вичерпаними, звільнитися від штучності у розумінні характерів, звичаїв, реалій життя, від умовності музичного висловлення, зробити безпосередність та невимушеність головним критерієм вокальної мови. Відмова від самодостатньої віртуозності, замкненості стилю, звернення до більш простих жанрово-побутових засобів – це не раз сприймалося сучасниками як зіпсований, погіршений Россіні, але насправді відповідало новим тенденціям часу.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПАРТІЇ МАРІ В ОПЕРІ «ДОЧКА ПОЛКУ» ГАЕТАНО ДОНІЦЕТТІ

2.1. «Дочка полку» – яскравий взірець у стилі французької комічної опери

Опера «Дочка полку» (фр. «La fille du régiment») – комічна опера на дві дії, яка була написана в 1839 р. для театру Опера-комік в Парижі на французьке лібрето Жуль-Анрі Вернуа де Сен-Жорж та Жан-Франсуа-Альбер Баяр. Прем'єра опери, яка відбулась 11 лютого 1840 року в театрі Опера-комік, була невдалою. Постановки відновилися у цьому ж театрі у 1848 році. Ще у 1847 році Калісто Бассі переклав текст опери на італійську мову, розмовну частину було адаптовано до смаків місцевої публіки. До моменту написання цієї опери Гаetano Доніцетті вже був відомим композитором, але «Дочка полку» принесла йому ще більше визнання. Під час прем'єри у 1840 р. роль Марі виконала Джульєтта Буржуа, у жовтні цього ж року опера прозвучала у Мілані з Луїджією Аббадією в головній ролі. У 1846 р. відбулася постановка опери у Петербурзі, де партію Марі виконала Н. Самойлова.

Опера дуже сподобалася французьким глядачам. З кожним разом її успіх зростав, а на початку ХХ століття кількість постановок перевищила 1000 разів. «Дочка полку» не покидала сцену понад сто років та вважалася національною оперою. Пов'язана з французькою традицією, вона випередила майже на півтора десятиліття появу оперети. В авантюрному сюжеті опери розповідається про пригоди юної маркитантки Марії. Вихована у воєнному таборі, де панували чесність та щира відвертість, героїня опери несподівано знаходить титулованих батьків. Потрапивши у нове для себе середовище – у центр уваги аристократичного салону, – Марія не змогла не помітити лицемірності його мешканців. Вибір між вельможним претендентом і закоханим тирольським юнаком дівчина зробила, не вагаючись.

«Драматургія опери «Дочка полку» побудована на контрастному зіставленні «двох музик»: «військової» та «аристократичної». Альтернативу енергійному напору та яскравій мальовничості першої сфери, яка завжди була бажаним об'єктом комічної опери, створюють манірна мелодика, застигли багаторазово повторені інтонаційні формули, що нагадують своєю механічною монотонністю бриніння музичної скриньки. Ця іронічна стилізація штучного «лялькового» світу, що відсилає до музичного портрету маркіза Антиквати («Застарілого») з ранньої опери Доніцетті «Дон Грегоріо», не викликала сумнівів щодо симпатій автора» [4, с. 75]

У той час, коли засоби втілення військового середовища широко застосовувалися у музичній комедії, прийоми художнього відтворення контрастного світу знаходилися у стадії пошуків. Г. Доніцетті зумів втілити образ оживленої механіки, який мав таке велике значення у романтичній свідомості. Саме ідея «ляльковості» втілювалася у музичному театрі на основі гофманівських сюжетів. Особливо плідною було її французьке трактування. Наведемо такі приклади, як опера Ш. Адана «Нюрнберзька лялька», трохи пізніше – балет Л. Деліба «Коппелія», опера Ж. Оффенбаха «Казки Гофмана».

Засоби відображення «лялькової» образної сфери здавна існували в Італії і були пов'язані з традиціями комедії dell'arte. З одного боку, Доніцетті прагнув «олюднити» комічного героя, а з іншого, навпаки, вів пошук засобів подальшої схематизації образів «масок», розкриваючи граничну механістичність маріонеток «вищого світу». Це привело до одночасного існування в опері «Дочка полку» двох шарів комічної традиції, які у поєднанні створюють типово романтичну колізію «людина-маска».

Зазначимо, що «Дочка полку» стала істинно французькою оперою, яка відрізняється від «Любовного напою» та «Дона Паскуале». У ній Г. Доніцетті поринув у всі тонкощі французької мови, адже написання опери на французький текст було для композитора новим. Композитор втілює в опері істинно французький дух у мелодіях і ритмах. Музичні номери поєднуються з розмовними діалогами у куплетній формі, де партію соліста підхоплює хор, а

також присутні персонажі, в яких відсутня яскраво виражена вокальна партія. Втілення військової тематики відбувається за допомогою використання ударних інструментів, енергійних маршових ритмів та інтонацій, а сфера аристократичного світу представлена наспівними, романтичними мотивами, які також впливають на характер опери та переконливо змальовують сценічні образи, зокрема Марі.

2.2. Образ Марі в опері «Дочка полку»

Опера «Дочка полку», як і всі опери Доницетті, дає можливість вокалістові продемонструвати усі його найкращі вокальні та акторські дані, цікаво розвинути свій талант. Один з головних образів в опері – образ Марі. Вокальна партія є різнобарвною, сповненою емоційними контрастами, які виникають у процесі розгортання подій. Приступаючи до роботи над відтворенням образу Марі, вокалістові слід накреслити приблизний план музично-сценічної характеристики образу героїні, який допоможе у розкритті художньо-вокального образу Марі. Важливо дослідити чому саме цей образ композитор написав для сопрано, які музичні засоби для нього характерні. Необхідно продумати минуле і сучасне образу Марі, її походження та стосунки з дійовими особами, ставлення до подій в опері, а також особисті риси (характер, стиль одягу та ін.).

Образ Марі – один із найбільш щирих, ніжних, чуттєвих та сильних жіночих образів в оперному мистецтві. У цьому образі Г. Доницетті досягає багатства та тонкості виразових засобів. Композитор змальовує Марі щирою та емоційною особистістю, яка радіє життю і надзвичайно любить свій полк, що став для неї рідним. Дівчина вміє бути одночасно шибеницею та задумливою панянкою.

Майстерно змальовуючи образ головної героїні, композитор вдосконалює і розвиває декламаційно-наспівні принципи виконавства, дозволяє співакці обирати каденції, які найбільш підходять для її голосу і фізичної витримки.

Емоційний спектр, який характеризує партію Марі, надзвичайно широкий та потребує особливої майстерності від виконавців: легкість, іскристість, вибуховість повинна поєднуватися з умінням показати жіночу слабкість і заплакати.

На прикладі основних номерів опери спробуємо прослідкувати розвиток музично-драматичного образу Марі у творі. Поетичний портрет Марі змальовується в оркестровій прелюдії, яка відразу ж створює легкий, ширий, дещо комічний характер, і водночас окреслює військову атмосферу: строгу, точну, стриману, яка відповідає образу Марі.

The image shows a musical score for the introduction of an opera. It is marked **ALLEGRO** and is in 2/4 time. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system starts with a forte (**f**) dynamic. The second system continues the rhythmic pattern. The third system includes a key signature change to D major (indicated by a 'D' above the staff) and a crescendo (**cres.**) marking. The music features a consistent rhythmic motif of eighth notes and quarter notes, creating a steady, march-like feel.

Нотний приклад 1. Вступ до опери

У вступі також закладається тема Марі, яка розвивається впродовж усієї опери. Вона викладена на основі пунктирного ритму, пасажів тріолей та відображає надійний характер та військовий дух головної героїні:



Нотний приклад 2. Тема Марі у вступі

У **першій дії** опери образ Марі є досить різноплановим. Композитор підкреслює почуття відданості та любові героїні до полку, а також розкриває її образ крізь призму любовних почуттів до Тоніо. У сольних номерах – арії з хором солдат та романсі Марі постає як вірна та любляча донька рідного полку. В арії «*Всім це відомо*» Марі оспівує мужність та дружність полку в урочисто-переможному настрої. Вокальна партія написана в характері маршу, вона переплітається з урочистими вигуками солдат «Слава! Слава!» на честь полку. У романсі «*Я повинна їхати*», який завершує першу дію опери, любов Марі до полку постає в зовсім інакшому, скорботно-ностальгічному ключі. Дівчина вирушає до Маркізи і висловлює почуття жалю перед майбутньою розлуки. Вона згадує світлі хвилини радості, усі добрі та щирі почуття, пов'язані з життям із солдатами. Журливо-трагічний настрій романсу композитор створює за допомогою повільного темпу (*Larghetto*), мінорного ладу (*f-moll*), стишеної динаміки (*p*, *pp*), акомпанементу баркарольного типу, який створює враження колискової. Вокальна партія насичена жалісливими хроматичними інтонаціями, великою кількістю секундних ходів. Розвиток мелодичної лінії відбувається у хвилеподібному напрямку: широка мелодія у діапазоні октави розгортається у висхідному напрямку, а потім повільно спадає на півтонах.

MARIA

Con . vien par . tir o miei compa . gni d'ar - me;

Нотний приклад 3. Романс Марі «Я їхати повинна»

Любов Марі до рідного полку оспівується також у її *дуети з Сульпіціо «Ось вона»*. У ньому Марі висловлює вдячність полку за виховання, турботу, допомогу, батьківську любов, а також гордість за відважних та добрих солдатів. Сульпіціо розповідає про радість, розраду та втіху, які дівчина дарувала усім протягом багатьох років. Сміливість та дружність полку, про які розповідає Марі, підкреслюються активними пунктирними ходами у її вокальній партії, висхідними квартами, урочисто-маршовими акордами у супроводі. Партія Сульпіціо побудована на спільному з Марі тематичному матеріалі, що свідчить про їхню душевну єдність та злагоду.

У *розмові з Сульпіціо «Ні, Марі, так не годиться»* головна героїня зображується в образі доньки, яка несміло розповідає Сульпіціо про знайомство із швейцарцем та відкриває причину свого смутку. Речитатив Сульпіціо, який входить до цієї розмови, звучить як схвильовано-турботлива спроба дізнатися про почуття дівчини. Він побудований на коротких мотивах у вузькому діапазоні. Відповіді Марі також є короткими, дуже несміливими.

Лінія любовних почуттів Марі та Тоніо розкривається у кількох ансамблевих та дуетних номерах, а також у сольних епізодах Тоніо, де фігурує образ Марі. Прикладом останнього є речитатив та каватина Тоніо *«Нарешті я прийшов»*, яку він виконує, спускаючись із гір. Тоніо сподівається вступити до полку солдат, щоб частіше бачитися з Марі. Впевненість та відважність юнака, мрії про успішну військову кар'єру композитор підкреслює за допомогою висхідних кварт та пунктиру у вокальній лінії, натомість думки про Марі відображаються більш плавним, мелодійним розвитком.

Одним із центральних номерів, у яких розкривається сфера любовних почуттів Тоніо та Марі, є їхній дует «Я люблю вас», якому передують невеликий речитатив-розмова головних героїв. Марі постає перед слухачем у двох різних амплуа: у речитативі вона ще раз підкреслює свою відданість полку, розповідаючи Тоніо про вдячність та зобов'язаність перед солдатами, натомість, у дуеті зображається чуттєво-ліричний образ дівчини, яка вперше чує зізнання у коханні. Дует написаний у куплетній формі. У ньому Тоніо розповідає Марі про свої почуття, а вона відповідає йому дещо коротшими репліками, наприкінці їхні вокальні партії об'єднуються. Головна тема (її почергово виконують Тоніо та Марі) побудована на широкій наспівній мелодії у тональності *As-dur*. В основі мелодичних мотивів лежать висхідні сексти та октави, які створюють піднесено-романтичний характер звучання. Супровід побудований на основі повторення основних акордів ладу.

TON.

Da quell'i - stan - te che sul mio sen io vi rac - col - si smarrita ap -

Нотний приклад 4. Дует Марі і Тоніо «Я люблю вас»

Продовженням розвитку любовної лінії у першій дії є *каватина Тоніо з солдатами «Любі друзі»*, у якій Тоніо просить благословення на шлюб з Марі. Каватина відкривається яскравим 12-тактовим вступом в інструментальній партії. Основна тема є дуже стрімкою, з акцентами на сильних долях та висхідним напрямом розвитку мелодичної лінії. Тема викладена шістнадцятими тривалостями та комбінаціями тріолей у тональності *Es-dur*. Вокальна партія Тоніо повторює тематичний матеріал вступу. У процесі розвитку у ній виникає багато хроматичних ходів, гармонічна мова є досить простою (тризвуки головних ступенів, домінантовий септакорд). Поява пунктирного ритму,

акценти у мелодичній лінії створюють енергійний, рішучий характер образу Тоніо. Партії Капрала та солдат побудовані на речитативних інтонаціях, коротких мотивах у вузькому діапазоні. Таким чином композитор зображає суворість представників полку, які відстоюють честь Марі та її право проживання серед солдат.

TONIO (con la coccarda francese al berretto)

A mi ci miei, che al le gro giorno! le vostre in segno io se gui ro. Ami ci

69

Нотний приклад 5. Каватина Тоніо «Любі друзі»

У другій дії ключовими аспектами розвитку образу Марі є її ностальгічні згадки про рідний полк та біль від розлуки з Тоніо. Одним із центральних сольних епізодів у другій дії є *арія Марі «Що ж, усе вирішено»*. Це своєрідний монолог героїні, у якому вона усвідомлює немилість розкоші, чужого світського блиску та сумує за рідними солдатами. Арія написана у повільному темпі (*Larghetto*) та витримана у безпросвітно-трагічному характері. Вокальна партія Марі (f-moll) сповнена розпачем, великим душевним горем: широкі ходи на сексту звучать як крик душі, секундові ходи, які пронизують музичну тканину, підкреслюють глибокі страждання. «Марі, вже близько час жахливий», – з жалем підкреслює дівчина.

У *терцеті Марі, Маркізи та Сульпіціо «Проснувся день у тіні лісовій»* відбувається співставлення двох полярних образів: чужого світу розкоші і багатства та рідного, тепер далекого світу дитинства та юності, пов'язаного з дорогим її серцю полком. У терцеті Марі виконує романс на прохання Маркізи, Сульпіціо підіграє їй на клавесині. В основі терцету лежить проста мелодія романсу, поміж куплетами Сульпіціо наспівує знайому військову пісеньку, а

статечна Маркіза критикує недоречні солдатські мотиви та просить Марі зосередитися на романсі. Вокальна партія Марі побудована на вишуканій мелодії з примхливим ритмом та мелізматиною (F-dur). Мелодія рухається по звуках основних тризвуків, прозора фактура супроводу розділяється на простий бас та тріольну пульсацію. Гармонічна мова представлена тризвуками головних ступенів, найчастіше зустрічаються тоніко-домінантові співзвукі. Мотив військової пісні, яку мугикає Сульпіціо, звучить на протигагу модному французькому романсу. Солдатська пісенька побудована на коротких мотивах у вузькому діапазоні (спочатку в рамках терції, згодом – квати) та відрізняється від романсу речитативним наповненням мелодичної лінії з використанням маршового пунктиру та акцентів.

MARIA

Sor-ge - - va il di del bosco in.

se - - no, e Ve-ner bel - la scen.dea dal.....

M. II

Нотний приклад 6. Партія Марі у терцеті з Маркізою та Сульпіціо «Проснувся день у тіні лісовій»

Контрастне наповнення образу Марі характерне для її *терцету* з *Тоніо та Сульпіціо* «*Ми всі знову троє*» наприкінці другої дії опери. Композитор підкреслює довгоочікувану радість від зустрічі, щирість та незламність почуттів Марі до Тоніо. Вокальні партії Марі, Тоніо та Сульпіціо побудовані на спільному тематичному матеріалі. Проста виразна мелодія у тональності G-dur містить в основі гамоподібний рух та оспівування основних тризвуків ладу, у

процесі розвитку відбувається ви členення мотивів та їх варіантний розвиток. Партії головних героїв розташовані на відстані октави, мелодичні мотиви також звучать по чергово або розвиваються комплементарно. Легка фактура супроводу доповнює просвітлений характер звучання.

MARIA *ff*
 TONIO *ff*
 Sulpizio *ff*
ff stacc.

Stretti insieme tut.ti tre, qual fa - vor! qual pia.cer! non può il cor sostener tal fa -

Нотний приклад 7. Терцет Марі, Тоніо та Сульпіціо «Ми всі знову троє»

У фінальній сцені беруть участь Марі, Макріза, Тоніо, Сульпіціо, гості та солдати. Композитор створює оптимістично-піднесене завершення твору, де Марі нарешті отримує дозвіл на шлюб з Тоніо та знаходить своє щастя.

2.3. Особливості вокальної партії (на прикладі «Куплетів Марі»)

«Куплети» Марі написані в урочисто-піднесеному настрої, у них оспівується мужність та дружність полку. Вокальна партія Марі має маршовий характер, на що вказує розмір 4_4 , опора на першу та третю долі, енергійний ритм, короткі та чіткі мотиви, маршовий темп (*Allegro marciale*). Номер розпочинається закличним звучанням домінантового тону в інструментальному супроводі, після чого у вокальній партії проводиться швидкий однотактовий пасаж хвилеподібного типу. Під час висхідного підйому мелодія рухається по звуках домінантового тризвуку, а низхідний спад побудований на гамо-

подібному русі тридцять других тривалостей та завершується октавним стрибком на звуках домінанти. Цей пасаж можна вважати своєрідною підготовкою основної тональності F-dur. Незважаючи на невеликі розміри, він вимагає від вокаліста неабиякої технічної майстерності.

Весь номер складається з двох розгорнутих куплетів. Вони побудовані на спільному тематичному матеріалі з невеликими змінами. Перший куплет складається з двох розділів (abb). Перший розділ написаний у формі періоду з трьох речень (4+4+6). В основі вокальної партії Марі лежать короткі мотиви в діапазоні кварта на основі пунктирного ритму. Наприкінці речень композитор використовує ефектний висхідний стрибок на октаву (по звуках тоніки) і заповнює його низхідним гамо-подібним пасажем на основі тріолей.

Фактура супроводу є акордовою, у верхньому голосі дублюється вокальна партія з усіма ритмічними особливостями. У перших двох реченнях гармонічна мова представлена оберненнями тонічного тризвуку та домінантового тризвуку та септакорду. Найчастіше композитор використовує гармонічну формулу «D₇ – T» та зворот «D₇ – T – S – T». В останньому реченні з'являється ряд відхилень до тональностей a-moll, C-dur, f-moll через акорди зменшеного тризвуку, альтерованої субдомінанти та домінанти (зм. VII⁶₄ → a-moll, зм. DDVII⁶₅ з пониженим третім ступенем → C-dur). Перший розділ завершується секундовим розспівом домінанти у вокальній партії на слові «supreme».

Другий розділ першого куплету є контрастним відносно переднього. Композитор змінює розмір (³/₈), фактуру супроводу («гітарного» типу у вальсовому метро-ритмі) та створює нову тему у вишукано-граціозному характері. Часта зміна динаміки у новому розділі створює відчуття примхливості, непостійності. Якщо попередня тема була відображала впевнено-чоловічий настрій, навіяний образом сміливих солдат, то цю можна назвати прототипом жіночного образу – ніжного і витончено-спокусливого. Це пов'язано з особливостями поетичного тексту, оскільки Марі розповідає про зітхання та захоплення юних красунь відважним полком солдатів.

Вокальна партія Марі є досить гнучкою, складається з розгорнутих фраз. На початку фраз мелодія розвивається у висхідному напрямку, потім спадає на сексту. З кожною новою фразою діапазон теми розширюється, аж поки тема не досягає звуку «b» другої октави. В останніх тактах цього розділу основна тема знову повертається до верхнього регістру. Композитор затримує звучання домінанти з секстою на ферматі, після чого розв'язує її в тоніку. Виконавиці ролі Марі важливо зберігати легкий, невимушений характер у цьому епізоді, приділяти особливу увагу акцентуванню та динаміці.

У другому розділі композитор зберігає основну тональність F-dur. Гармонічна мова складається переважно з тоніко-домінантових співзвучь, зустрічаються відхилення до субдомінантового тризвуку через домінантовий септакорд. В останньому реченні композитор використовує подвійну домінанту у кадансовому звороті, а також вводить перерваний зворот.

Третій розділ другого куплету є видозміненим варіантом другого. У ньому композитор повторює основну мелодію попереднього розділу у «вальсовому супроводі», однак тепер її виконує Тоніо. В наступному реченні до Тоніо приєднується Сульпіціо, їхній спільний епізод перетворюється на міні-дует. Партії Тоніо та Сульпіціо розвивається паралельно, на основі спільного ритмічного малюнку. Найчастіше Сульпіціо дублює партію Тоніо в октаву або дециму. Наприкінці третього розділу композитор вводить новий 8-тактовий епізод, де Тоніо прославляє полк вигуками «Слава Двадцять першому!». Тут його вокальна партія набуває декламаційності, виникає нова тональність Des-dur (шляхом співставлення), яка через f-moll приводить до основної тональності F-dur.

Другий куплет побудований за принципом першого і також містить три розділи. Спочатку повторюється початковий розділ у маршовому характері, потім двічі звучить «вальсовий» розділ у виконанні Марі та Тоніо з Сульпіціо. Вокальні партії головних героїв не зазнають значних змін. Зазначимо лише про заключну каденцію наприкінці другого куплету. Вона існує у двох редакціях: спрощеній та складнішій, більш розвиненій. Початковим був простіший

варіант. В основі каденції лежать переможно-урочисті вигуки «Слава! Слава!» у трьох головних осіб: Марі, Тоніо та Сульпіціо. На початку вокальної лінії присутній короткий хід по звуках тонічного тризвуку у тональності F-dur. Після того Марі розспіває терцовий тон «а», Тоніо – тоніку «f», Сульпіціо – квінтовий тон «с», який стає основою кадансового квартсекстакорду. У супроводі звучить тремоло на домінантовому органному пункті. Чергування тонічного тризвуку та домінантового септакорду завершуються стверджувальними, повнозвучними акордами тоніки.

На прикладі «Куплетів» можемо відзначити, що у музичному образі Марі, виразно розкриваються два начала: ліричне, що виявляє все багатство й красу душі Марі, і бадьоро-стверджувальне, що змальовує енергійну поведінку дівчини та відображає дух військового життя. Виконавиця партія Марі повинна володіти різнобарвною тембровою і динамічною палітрою, а також бути технічно підготованою і мати відповідний тип голосу, а саме міцне лірико-колоратурне сопрано. Окрім того, від вокалістки вимагається високий рівень фізичної витримки та майстерне володіти співочим апаратом: яскравим «близьким» звуком та його високою позицією, вокальною технікою рухливості й технікою співучості (кантиленою), виконанням усіх наявних штрихів, пластичністю та гнучкістю тіла. У процесі підготовки необхідно дотримуватися правил і не співати твір на повну потужність, допоки він з усіма відтінками, паузами, музичним супроводом, не вкладеться у свідомості. Важливо, щоби вокальний твір був не лише пережитим, але й продуманий у художньому та технічно-виконавському аспектах.

Самостійна праця над образом повинна супроводжуватися творчою уявою, яка створює відповідний вираз обличчя, осмислену міміку, доречні жести. Думка забарвлює слово і звук, надаючи кожній фразі належного звучання. Одним із найнеобхідніших засобів розвитку творчої уяви є робота над вокальним твором без голосу і без акомпанементу. Головна користь такої роботи над твором полягає у тому, що не йдучи стандартним шляхом у сфері виконавства, власна фантазія може проявитися більш вільно і гнучко. Крім

того, при такому способі опрацювання можна зупинитися на деталях, які часто випадають з поля зору саме у вокаліста під впливом постійної турботи про якість звучання голосу.

Творчість співака має базуватись на слові і музиці; всі відтінки, барви ролі повинні впливати з літературного тексту та музичного наповнення твору. Тому співакові необхідно володіти необхідними вокально-технічними якостями, щоб повністю зуміти вирішити завдання художньої творчості, які стоять перед ним. Неодмінним є виразне багаторазове прочитування і повторення літературного тексту вголос, виразна декламація. Тільки у поєднанні вокально-технічних та художніх якостей можна досягнути повноцінного відтворення образу Марі.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження ми дійшли наступних висновків:

1) Гаetano Доніцетті – видатний італійський композитор, який увійшов в історію світової культури як представник італійської романтичної оперної школи. Протягом усього творчого шляху він створив понад 60 опер, написаних у різноманітних жанрах: соціально-психологічні та трагічні мелодрами, історико-героїчні драми, лірико-драматичні та комічні опери. Незважаючи на те, що не всі комічні опери Г. Доніцетті отримували успіх серед публіки, композитор зумів наповнити цей жанр новими можливостями, серед яких звільнення від штучності характерів, від умовності музичного висловлення, безпосередність та невимушеність музичної мови, відмова від перебільшеної віртуозності, замкненості стилю та звернення до простих жанрово-побутових засобів.

2) Опера «Дочка полку» визнана однією з кращих комічних опер, написаних на французький текст. Вона вирізняється великими сценами з розгорнутою дією, раптовими драматичними поворотами, змінами настроїв. В основі музичної драматургії опери лежать співставлення військової та аристократично-романтичної сфер, які відображаються і в образі Марі. Військова тематика відображається за допомогою використання ударних інструментів, енергійних маршових ритмів та інтонацій, акордової фактури, а сфера аристократичного світу представлена наспівними, романтичними мотивами з розспівами, мелізматиною, великою кількістю неакордових звуків, які забезпечують вишуканий характер. Замкнуті музичні номери у куплетній формі поєднуються з розмовними діалогами, де партію соліста підхоплює хор, а також присутні персонажі, в яких відсутня яскраво виражена вокальна партія.

3) У розкритті образу Марі композитор демонструє багатство та витонченість виразових засобів. Він змальовує Марі щирою та емоційною особистістю, яка радіє життю і надзвичайно любить свій полк, що став для неї рідним. Дівчина вміє бути одночасно шибеницею та задумливою панянкою.

Вокальна партія Марі написана для лірико-колоратурного сопрано. У різних розділах опери вона є контрастною: щирість, легкість дівчини поєднується з її впевненим характером, відданістю рідному полку. Образ Марі-доньки полку витриманий у загальному військовому дусі (мажорний лад, розмір 4_4 , маршовий характер, чіткий ритм), натомість лірико-драматичний образ Марі розкривається у її почуттях до Тоніо та ностальгії за солдатами (мелодії широкого дихання, розвинена фактура супроводу, модуляції та відхилення).

4) Виконавиця ролі Марі повинна володіти фізичною витривалістю та розвиненим співочим апаратом, зокрема, високою позицією звуку, вокальною технікою рухливості, технікою співучості (кантиленою), різнобарвною тембровою і динамічною палітрою, а також пластичністю тіла, майстерністю вдало відтворювати жести та ін. Важливим етапом роботи над партією є вивчення вокального твору без голосу і без акомпанементу, що дозволяє звернути вашу на деталі, які часто випадають з поля зору під впливом постійної турботи про якість звучання голосу. Неодмінним способом опрацювання матеріалу є також багаторазове прочитування і повторення слів вголос, виразна декламація. У процесі підготовки вокалістці не варто виконувати твір на повну потужність, допоки він з усіма відтінками, паузами, музичним супроводом, не вкладеться у її свідомості.

5) Виконання партії Марі сприяє розвитку декламаційно-наспівних принципів, володіння динамічним рівнем, технічної майстерності вокалістки та ін. Незважаючи на легкий, невимушений характер музики, коло виконавським проблем є досить широким: підсиленої уваги вимагають особливості інтонування (речитативний тип мелодики, надзвичайно гнучкі мелодичні лінії, велика кількість хроматизмів), ритмічні складнощі (різноманітні комбінації пунктиру, тріолей, шістнадцятих), складні мелодичні розпіви каденції (у «Куплетах» Марі композитора пропонує на вибір кілька варіантів каденції, які відповідають особливостям її голосу та фізичної витримки), проблеми ансамблевої взаємодії та ін. Важливо, щоб виконання було продуманим не лише на технічному, але й на художньому рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Підручник. К: НМАУ, 1997. 320 с.
2. Гозенпуд А. Опера Доницетти «Дочь полка». *La fille du régiment*. URL: <https://www.belcanto.ru/lafille.html>
3. Донатти-Петтени Дж. *Гаэтано Доницетти*. Л. : Музыка, 1980. 192 с.
4. Драч І. Гаetano Доницетті в італійській опері-буффа // Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів). Зб. наук. праць. К.: КДК, 1991.
5. Друскин М. 100 Опер : История создания. Сюжет. Музыка. Л.: Музыка, 1987. 8-е изд. 486 с.
6. Кенигсберг А. Россини, Беллини, Доницетти: 24 итальянские оперы первой половины XIX века. *Гаэтано Доницетти*. СПб. : Санкт-Петербургский государственный политехнический университет, 2012. 198-267 с.
7. Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів). Зб. наук. праць. К.: КДК, 115 с.
8. Пилипчук Р. «Т. Шевченко і польський театр на Наддніпрянській Україні 30–50-х років XIX ст.» Київські полоністичні студії. - 2014. Том XXIV С. 103-113.
9. Ростоски А. Мари, современная феминистка. Доницетти и Героиня *La fille du régiment*». *Nota Bene: Канадский журнал музыковедения для студентов*. Том 2. Выпуск 1. С. 1-22.
10. Рецензии, Фестиваль опер Доницетти в Бергамо. 2018: «Генрих Бургундский» <http://operatime.ru/bergamo3/>
11. Гаэтано ДОНИЦЕТТИ – Генрих Бургундский / Gaetano DONIZETTI – Enrico di Borgogna [/URL] <http://www.intoclassics.net/news/2012-11-25-30298>
12. Ферман В. «История новой западноевропейской музыки», т. 1, М., 1940 <https://www.belcanto.ru/anna.html>
13. Donizetti Society. URL: <https://www.donizettisociety.com/donizettilife.htm>
14. Sandelewski W. Donizetti. Kraków: 1982.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А ЛІБРЕТО ОПЕРИ

О п е р а «Дочка полку»

Дійові особи

Марі, маркітантка, сопрано

Сюльпіцій (Сюльпіс), сержант, бас

Тоніо, молодий тиролець, тенор

Маркіза Маджорівольо, мецо-сопрано

Герцогиня Краквіторпі, сопрано (розмовно)

Гортензіо, дворецький маркіз, баритон

Капрал, бас

Нотаріус, баритон (розмовно)

Дія відбувається у швейцарському Тиролі протягом Наполеонівських воєн початку 19 століття.

Короткий зміст

Дія 1

Під час подорожі до Австрії маркіза Маджорівольо (Біркінфельд) та її дворецький Гортензіо раптово зупиняються через блокаду, викликану французькою армією. Обоє лякаються битви між французами та тирольцями і чекають з місцевими жителями села. Маркіза висловлює своє роздратування грубістю французького народу, але рада дізнатися, що солдати нарешті почали відступати і вони можуть продовжувати свою подорож.

Перед тим, як Маркіза та її дворецький зможуть виїхати, приїжджає сержант 21-го полку Сульпіціо, запевняючи переляканих мешканців села, що він та його французькі війська наведуть порядок у навколишніх районах. За

ним швидко слідує Марі, усиновлена дочка полку (вони знайшли її покинутою ще в дитинстві). Він починає розпитувати її про молодого чоловіка, з яким її помітив, і вона каже йому, що його звати Тоніо, тіролець. З'являються французькі солдати, штовхаючи зв'язаного чоловіка. Це Тоніо. Вони інформують сержанта Сульпіціо, що його виявили, коли він співав поза табором солдатів, але Тоніо стверджує, що він шукав тільки Марі. Солдати вимагають убити Тоніо, але Марі благає зберегти йому життя. Вона переказує історію про те, як Тоніо врятував колись її життя під час сходження на гору. Солдати погоджуються, особливо після того, як він пообіцяв свою вірність Франції.

Сержант Сульпіціо веде Тоніо до табору. Юнак крадькома повертається до Марі, щоб сказати їй, як любить її. Марі каже, що якщо він хоче одружитися з нею, він повинен спочатку отримати схвалення від усіх її батьків у 21-му полку. Сержант Сульпіціо звертається до молодої пари, і вони вирушають у напрямку табору.

Маркіза та її дворецький вітають сержанта Сульпіціо і запитують, чи зможе він надати їм супровід, щоб безпечно відвести їх назад до замку Маркізи. Сержант хвилину замислюється і розуміє, що чув її ім'я раніше – про це згадувалося в листі, який було знайдено біля Марі, коли вона була маленькою сповита і залишилася сама на полі бою. Виявляється, Маркіза – тітка Марі. Маркіза підтверджує підозри сержанта Сульпіціо, повідомляючи, що Марі – дочка її сестри і була довірена Маркізі. На жаль, дитина загинула під час бою. Коли Марі повертається з табору, вона дізнається таку несподівану новину. Маркіза переживає, що Марі позбавлена дамських манер і має намір зробити її належною жінкою. Вона наказує сержанту відпустити Марі під свою опіку і оголошує, що поверне її до свого замку. Марі погоджується жити з тіткою. Коли вони готуються до від'їзду, вбігає схвильований Тоніо. Він щойно вступив до лав 21-го полку і просить Марі вийти за нього заміж. Марі пояснює ситуацію і прощається.

Дія 2

Минуло кілька місяців, і Маркіза намагалася навчити і належно виховати Марі, сподіваючись позбавити її всіх набутих раніше в полку якостей та звичок. Вона домовляється про те, щоб Марі вийшла заміж за герцога Крагенторпа (племінника Маркізи), але Марі далеко не захоплена цією ідеєю. Сержант Сульпіціо повинен допомогти Маркізі в її планах. Вона просить допомогти переконати Марі, що найкраще для неї вийти заміж за герцога. Сержант погоджується. Пізніше Маркіза сідає за фортепіано і інструктує Марі на уроці співу. Сержант спостерігає за тим, як Марі постійно хитається назад від того, що вона повинна співати, та полкової пісні, яку вона співала з солдатами. Маркіза швидко гнівається і виходить з кімнати. Через мить звук маршируючих кроків його почув назовні, і війська 21-го полку починають пробиратися в зал. Марі захоплюється і вітає своїх друзів із захопленням. З'являється Тоніо і просить Марі вийти за нього заміж. Перш ніж вона зможе щось сказати, Маркіза заходить у зал і заявляє, що Марі заручена з герцогом. Маркіза холодно відхиляє Тоніо, потім тягне сержанта вбік, щоб поговорити з ним особисто. Маркіза зізнається, що Марі насправді є її власною дочкою, але не хоче оголосити це, боячись бути зневаженою.

Коли герцог приїжджає зі своїм весільним кортежем, ніхто не може змусити Марі залишити її кімнату. Нарешті, вона дозволяє сержанту Сульпіціо увійти. Він розголошує правду про її матір. У Марі є змішані емоції; вдячна, що вона знову поєдналася з матір'ю, але занепокоєна, що їй доведеться вийти заміж за чоловіка, якого вона не любить. Марі вирішує виконати бажання матері і погодиться одружитися з герцогом. Вона нервово вітає герцога і продовжує церемонію. Але як тільки вони збираються підписати шлюбний контракт, Тоніо та солдати вриваються до кімнати. Вони розповідають усім присутнім, що Марі була змалечку вихована у їхньому полку. А Марі глибоко вдячна за їх любов, доброту та повагу до неї. Присутні, і навіть Маркіза зворушена словами Марі. Маркіза з'єднує руку дочки з рукою Тоніо. Всі присутні розпочинають святкування.

ДОДАТОК Б
ВІДОМІ ВИКОНАВИЦІ РОЛІ МАРІ



Дод. Б.1. Луїджія Аббадія (1840)



Дод. Б.2. Ліна Паглугі (справа), 1950



Дод. Б.3. Джоан Сазерленд (1967)



Дод. Б.4. Рері Гріст (1978)



Дод. Б.5. Марієлла Девія (1996)



Дод. Б.6. Наталі Дессей (2008)