

УДК 78.451;78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-3>

**Мирослава ЖИШКОВИЧ**

кандидатка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри академічного співу, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79005  
**ORCID:** 0000-0003-3432-2641

**Ден ЯЦЗЮЕНЬ**

аспірантка кафедри академічного співу, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79005  
**ORCID:** 0009-0004-8815-3446

**Бібліографічний опис статті:** Жишківч, М., Ден Яцзюень (2024). Три пісні Г. Доніцетті з циклу «Nuit d'été à Pausilippe» в аспекті музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 17–25, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-3>

**ТРИ ПІСНІ Г. ДОНІЦЕТТІ З ЦИКЛУ «NUIT D'ÉTÉ À PAUSILIPPE» В АСПЕКТІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОГО ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ**

**Мета роботи.** Стаття присвячена музично-теоретичному та інтерпретаційному аналізу трьох пісень з циклу «Літні ночі в Позіліппе» («Nuit d'été à Pausilippe») Гаetano Доніцетті, видатного представника італійської романтичної оперної школи, який поряд з плідною оперною творчістю звертався і до пісенного жанру. Камерні твори є прикладом яскравого творчого обдарування композитора, що, безумовно, викликає зацікавлення виконавців його вокальної спадщини, а також дослідників діяльності митця у цій сфері композиторських здобутків. **Методологія** дослідження продиктована характером досліджуваної проблеми і полягає у використанні суми методів – теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, які уможливають виявлення специфіки пісенного жанру Г. Доніцетті. **Наукова новизна** визначається ракурсом заявленої теми, її актуальністю та місцем в структурі як музично-теоретичного, так і виконавського процесу. Проблема досліджується вперше з позиції інтерпретаційного аналізу заявлених творів. **Висновки.** Камерні вокальні твори Гаetano Доніцетті є взірцями яскравого обдарування композитора та викликають зацікавлення дослідників й виконавців його вокальної спадщини. Значною мірою це стосується китайських музикантів та співаків у сенсі пізнання й вивчення європейських культурних традицій, що видається потрібною сферою для розширення мистецьких горизонтів на сучасному етапі творчих контактів між Сходом та Заходом. У пропонованих для розгляду камерних творах Г. Доніцетті з вокального циклу «Nuit d'été à Pausilippe» на основі детального музично-теоретичного аналізу спостерігаємо риси яскравого мелодичного обдарування композитора, його глибоко поетичного таланту і відчуття театральності. В кожній з проаналізованих пісень наявні виразові прикмети жанрової диференціації, а також очевидний вплив оперної естетики митця, стилістики *bel canto* та методів формотворення. Перспективи подальших наукових пошуків полягають у продовженні дослідження багатой пісенної спадщини видатного італійського композитора Г. Доніцетті крізь призму музично-теоретичного аналізу та виконавського процесу.

**Ключові слова:** Г. Доніцетті, пісенна творчість, вокальні цикли, музично-теоретичний аналіз, інтерпретація.

**Myroslava ZHYSHKOVYCH**

PhD in Arts, Professor, Professor of Department of Academic Singing, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 O. Nyzhankyvskogo Str., Lviv, Ukraine, 79005  
**ORCID:** 0000-0003-3432-2641

**Deng YAJUAN**

PhD student at the Department of Academic Singing, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 O. Nyzhankyvskogo Str., Lviv, Ukraine, 79005  
**ORCID:** 0009-0004-8815-3446

**To cite this article:** Zhyskovych, M., Den Yatszyuen (2024). Try pisni G. Donitsetti z tsyklu «Nuit d'été à Pausilippe» v aspekti muzychno-teoretychnoho ta interpretatsiynoho analizu [Three songs by G. Donizetti

from the cycle “Nuit d’été à Pausilippe” in the aspect of musical-theoretical and interpretational analysis]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 17–25, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-3>

### THREE SONGS BY G. DONIZETTI FROM THE CYCLE “NUIT D’ÉTÉ À PAUSILIPPE” IN THE ASPECT OF MUSICAL-THEORETICAL AND INTERPRETATIVE ANALYSIS

**The aim of the work.** The article is dedicated to the musical-theoretical and interpretative analysis of three songs from the cycle «Nuit d’été à Pausilippe» by Gaetano Donizetti, a prominent representative of the Italian Romantic opera school, who, in addition to his prolific opera work, also turned to the genre of song. The chamber works are an example of the composer’s vivid creative talent, which undoubtedly sparks the interest of performers of his vocal legacy as well as researchers of his activities in this area of compositional achievements. **The methodology** of the research is dictated by the nature of the problem under investigation and consists of a combination of methods – theoretical, textual, descriptive-analytical, and traditionally musicological – which make it possible to reveal the specifics of Donizetti’s song genre. **The scientific novelty** is determined by the angle of the declared topic, its relevance, and its place in the structure of both music-theoretical and performance processes. The problem is being explored for the first time from the perspective of interpretative analysis of the selected works. **Conclusions.** Gaetano Donizetti’s chamber vocal works are examples of the composer’s remarkable gift and have attracted the interest of researchers and performers of his vocal legacy. This is especially true for Chinese musicians and singers in the sense of understanding and studying European cultural traditions, which is seen as an essential area for expanding artistic horizons in the modern stage of creative contacts between the East and the West. In the chamber works by Donizetti from the vocal cycle «Nuit d’été à Pausilippe» under consideration, a detailed music-theoretical analysis reveals the traits of the composer’s vivid melodic talent, his deeply poetic gift, and his sense of theatricality. In each of the analyzed songs, there are expressive features of genre differentiation as well as the evident influence of the composer’s operatic aesthetics, *bel canto* style, and methods of form creation. The prospects for further scientific research lie in continuing the study of the rich vocal legacy of the outstanding Italian composer Gaetano Donizetti through the prism of music-theoretical analysis and performance processes.

**Key words:** G. Donizetti, song compositions, vocal cycles, musical-theoretical analysis, interpretation.

**Актуальність проблеми** полягає у тому, що пісенна творчість Гаєтано Доніцетті (1797–1848) викликає зацікавлення китайських музикантів та співаків у сенсі пізнання й вивчення європейських культурних традицій і на сучасному етапі творчих контактів між Сходом та Заходом видається потрібною сферою для розширення мистецьких горизонтів. Актуальність визначається насамперед необхідністю вивчення камерно-пісенної творчості композитора крізь призму власних інтерпретаційних тлумачень співачок – авторок цього дослідження.

**Аналіз основних досліджень та публікацій.** Зарубіжної та вітчизняної бібліографії, присвяченої пісенній творчості Гаєтано Доніцетті, не так багато. У більшості праць таких іноземних авторів як В. Ашбрук (1982), Г. Барблан (1948), Г. Вайншток (1964), Ф. Ліпман (1966), В. Санделевський (1982) можна віднайти опис та уточнення біографічних фактів з життєтворчості композитора, спілкування митця з сучасниками, однак без заглиблення в аналіз його оперних та пісенних шедеврів. Інформацію про композитора в контексті епохи класичного бель канто на сторінках своєї праці подає Б. Гнидь (1997, с. 30–37). Питання

стилю опер Г. Доніцетті розглянуто у наукових дослідженнях І. Драч (1988, с. 87–92; 1990; 1991, с. 70–78). Аналітичні узагальнення деяких опер містяться у монографії М. Черкашиної-Губаренко (1986). Крізь призму мистецтва сольного співу в західноєвропейській опері ХІХ століття розглядає персоналії композиторів тієї епохи О. Стахевич (1997). Окремі відомості про Г. Доніцетті подано у спеціальних енциклопедичних та довідкових виданнях. Останнім часом до творчості Г. Доніцетті звертаються дослідники молодшої генерації, зокрема С. Чахоян, Ван Мінцзе (2020; 2024), Су Жуй (2022, с. 189–194), Ян Фуїнь (2020), вивчаючи та увиразнюючи окремі аспекти вокальної спадщини митця. Проте пісенна творчість композитора (на прикладі трьох пісень з циклу «Nuit d’été à Pausilippe») в аспекті музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу спеціально не досліджувалась.

**Мета статті** – дослідження зразків пісенного жанру Г. Доніцетті на прикладі розгляду трьох пісень з циклу «Літні ночі в Позіліппе» («Nuit d’ete a Pausilippe») в аспекті музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** До пісенної творчості, поряд з оперною, у пер-

шій половині XIX століття зверталися численні композитори, зокрема Россіні, Белліні, ін. Не можна не відзначити того впливу, який народна мелодія справила на творчість Доніцетті. Поряд з роботою над операми композитор опрацював пісенні взірці здебільшого на основі народних неаполітанських мелодій, зазвичай співучих, ліричних, однак із застосуванням технічних елементів, колоритних каденцій. Такі пісні часто нагадують оперні арії і за побудовою, і за складністю виконання. Серед них – цикли «Осінні вечори в Інфраскаті», «Неаполітанські мрії», «Віденські натхнення» з альбому «Музичний ранок». Це пісні, романси, балади, дуети.

У центрі уваги нашого дослідження – три пісні з циклу «Літні ночі в Позіліппе» («Nuit d'été à Pausilippe»), написані композитором між 1836–1838 роками: «Баркарола» («Barcarola»), текст Л. Тарантіні; «Пряля» («Неаполітанська пісня») – «La sonocchia» («Canzone napoletana»); «Бязонська вежа» («Балада») – «La torre di Biasone» («Ballata»), текст Л. Тарантіні, виконані авторками дослідження.

Перша композиція вокального циклу «Nuit d'été à Pausilippe» – «**Баркарола**» («**Barcarola**»), скомпонована на поетичний текст Л. Тарантіні. Окрім виразних прикмет жанрової диференціації зосереджує також і очевидні впливи оперної естетики композитора, стилістики так званого класичного belcanto і методів формоутворення, драматургії оперних форм. Тематичні елементи форми можна загалом згрупувати у двочастинну архітектонічну конструкцію, хоча у розвитку драматургії композиції присутній і принцип наскрізного розгортання, характерний, зокрема, для багатьох оперних форм. Загальна архітектонічна конструкція «Баркароли» скомпонована із частин А В А<sub>1</sub> С В<sub>1</sub> + кода.

Перша частина «Баркароли» *Moderato* укладена за композиційною схемою репризної тричастинності А В А<sub>1</sub>. Початковий розділ А форми презентує розширений дванадцятитактовий модулюючий період повторної квадратної структури, скомпонований з трьох чотиритактових речень (4 + 4 + 4) чи, точніше, із двох чотиритактових речень (а а<sub>1</sub>) і чотиритактового кадансового доповнення. Початкова баркарольна тема експонується у тональності D-dur (перше речення). Гармонізація мелодичного контуру надзвичайно проста і обмежується

послідовністю функцій тоніки, субдомінанти, доміантового септакорду з його передбачуваним розв'язанням у тоніку. У другому реченні тональна орієнтованість тематизму зміщується у доміантовому напрямку (A-dur). Модуляція здійснюється через акорд подвійної доміаннти. Наступне кадансове розширення періоду, із використанням гармоній мінорної (гармонічної) субдомінанти, додатково підкреслює і закріплює упродовження нової тоніки A-dur.

Структурування (композиційний розподіл) музичного тематизму частково відповідає способові віршування, що спирається на римування a b a c r (c c).

Voga, voga, il vento tace	a
pura è l'onda il ciel sereno	b
solo un alito di pace	a
parche allegrie e cielo amar:	c
voga, voga, o marinar;	c
voga, voga, o marinar	c

Музичний текст, що інтерпретує поетичне джерело, розмежується на сегменти a b a c d d – a (1 + 1) b (2) a (1 + 1) c (2) d (2) d (2).

Мелодичний контур вокальної лінії, побудований на загальних формах руху, зокрема, на гармонічному коливанні тонів тонічного тризвука а<sub>1</sub> fіs<sub>1</sub> d<sub>2</sub> а<sub>1</sub> (двічі повторений сегмент а), на висхідному гамоподібному відтинкові у межах октави fіs<sup>1</sup> – fіs<sup>2</sup> з наступним низхідним інтонаційним заповненням (сегмент b), сукупно з характерною для жанру баркароли ритмікою та метричною акцентуацією спрямовані на створення відповідного звукописного, звукозображального ефекту. Поетичний зміст твору наповнений радістю, вірою в щасливу долю.

Проста мелодика початкового відрізка форми компенсується насиченістю віртуозних фігуритур belcanto у середньому розділі В. Вокальна техніка і стилістика, уживана у великих оперних формах вокальної музики, застосовується Доніцетті також і в малих формах, простих жанрах пісенної творчості. Мелодія вимагає гнучкості голосу, його барвистості, застосування виразних динамічних відтінків, легкості звуковедення та водночас активної подачі звука.

Розділ В має форму розімкненого, тонально незавершеного, дванадцятитактового періоду (4 + 8) з елементами повторної будови (а а<sub>1</sub> b). У розгортанні віртуозного, укладеного на взірці інструментального тематизму, мелодичного контуру домінують загальні форми

гармонічного руху: фігурації на основі тризвука, септакорду та його обернень, гамоподібні пасажи, ланки секвенцій. Рима поетичного тексту: a b b c r (c). Текст «voga, voga, o marinar» – рефрен поетичного тексту, яким завершується кожна поетична строфа. В музичній інтерпретації вербальний рефрен не набуває ідентичного значення рефрену, маючи у кожній тематичній структурі (крім речитативного розділу), різне музичне втілення. Репризний відтинок початкового тематизму  $A_1$  скомпоновано у скороченому варіанті: повторюється лише початковий чотиритактовий сегмент a, другий чотиритактовий відтинок будується на цілком новому матеріалі, семантично спорідненому з віртуозними гармонічними фігураціями середнього розділу. Мелодика ілюструє послідовність гармонічних функцій у розкладеному, горизонтальному викладі.

Друга частина композиції *Poco più mosso* зосереджує новий тематичний елемент c, упродовженням способом контрастування (зіставлення тонального, мелодичного, драматургічного контрастів) з попереднім тематизмом та образною семантикою, а також варіантне повторення тематичного елемента  $b_1$ , доповнене доволі великим композиційним відтинком, що ідентифікується як своєрідна кода чи розширене кадансування, аналогічне до завершальних структур оперних форм. Мелодика тематичного елемента c набуває речитативного характеру і драматизованого образно-змістового відтінку. Упродовження такого моменту драматизації, згущення барв (зміна тональності D-dur – d-moll, характеру мелодизму) спричинене відображенням відповідної семантики текстового джерела. Мова йде про можливе наближення бурі. Голос набуває насиченого, темнішого тембрового забарвлення. Форма, у якій презентується тематичний елемент c, незамкнута, з внутрішнім структуруванням на три варіантно-повторні ланки обсягом 4 + 4 + 6 тактів.

Нетривалий драматичний речитатив відразу змінюється цілком протилежним емоційним настроєм тематизму  $b_1$ . Тематичний елемент  $b_1$  майже повністю, незмінно, повторює початкову версію теми b, модифікуючись лише наприкінці форми. Вербальний текст укладається із повтореннями віршових рядків: a a c r (c c).

Кода – дублює вербальний текст останньої строфи a c r (c c), а в музичному (мелодико-

гармонічному) аспекті виконує функцію завершальної структури, розширеного додаткового кадансу.

Загалом ця пісня вимагає професійного володіння голосом, музикальності, доброї технічної підготовленості, хорошої фізичної витримки, відчуття гнучкого фразування, не дивлячись на різного роду штрихи: акценти, гостре стакато тощо.

Наступна музична композиція «Пряля» («*La conocchia*») – «Неаполітанська пісня» («*Canzone napoletana*») розгортається наскрізно, ніби відображаючи наскрізність розгортання сюжетної лінії літературного джерела. Адитивний спосіб комплектування форми полягає у поступовому долученні до початкового тематизму нових тематичних компонентів. Композитор розмежує форму на три композиційні фази, підкреслюючи такий поділ, зокрема, застосуванням подовжених пауз, фермат. Кожна із композиційних фаз опирається на свій власний, не повторюваний в інших фрагментах, тематизм.

Фортепіанний вступ, яким розпочинається «*La conocchia*», незважаючи на невеликий обсяг пісні, доволі розгорнутий і є найбільш об'ємним з-поміж вступних розділів інших аналізованих композицій вокального циклу. Матеріал вступу будується на інтонаційній канві домінантної теми, анонсує таким способом її презентацію у першій фазі форми.

Перша фаза – замкнута форма, скомпонована із двох тематичних елементів, послідовність яких мала би символізувати заспівно-приспівну структуру куплета. Тематичний елемент a повторюється двічі та сполучається з наступним елементом b, утворюючи замкнуту формальну структуру у вигляді розширеного модулюючого періоду повторної будови, укладеного із трьох восьмитактових речень a a b (8 + 8 + 8). Формотворча, конструктивно-гармонічна функція останнього речення (тематичного елемента b) – перехід із початкової тональності D-dur у тональність домінантового співвідношення A-dur. Мелодико-інтонаційний контур початкової теми в жанрово-комунікативному аспекті ототожнюється (асоціюється) із взірцями фольклорної пісенності. Структура тематичного елемента a розмежована на два чотиритактові відтинки. Мелодична лінія розгортається максимально плавно, невеликими, головню пощаблевими, інтервальними кроками.

Інтонація висхідної квати (a<sup>1</sup> d<sup>2</sup>) у першому відтинковій та низхідної квати (a<sup>1</sup> e<sup>1</sup>) у другому відтинку заповнюється пощаблевим протирухом: a<sup>1</sup> d<sup>2</sup> cis<sup>2</sup> h<sup>1</sup> a<sup>1</sup> (у першому сегменті), a<sup>1</sup> e<sup>1</sup> fis<sup>1</sup> g<sup>1</sup> a<sup>1</sup> (у другому сегменті).

Поетичний текст ужито з повторенням першого віршового рядка. Спосіб віршування а b а а, де четвертий рядок – реприза першого.

Quann' a lo bello mio voglio parlare	a
Ca spisso me ne vene lu golio,	b
A la fenesta me mett' a filare	a
Quann' a lo bello mio voglio parlare	a (r)
Quann' isso passa po' rompo lo filo	b
E cona grazia me mett' a priare	a

При повторенні поетичного рядка змінюється його музична інтерпретація, тобто ідентичний вербальний текст отримує нову мелодичну версію, озвучується іншим музичним матеріалом. В ініціальному варіанті першому рядкові тексту відповідає мелодичний сегмент а, у репризі (четвертий рядок) текст інтерпретується другим сегментом мелодичної лінії. Віршовий текст а b а а (r) а b супроводжує структура музичного тексту а b а b с c<sub>1</sub>.

Третє речення (другий елемент початкової теми), як і два попередні речення, також розділяється на два сегменти, але на відміну від попередніх речень, має повторну будову с c<sub>1</sub> (4 + 5). Інтонаційне розгортання мелодичної лінії теж відмінне від попереднього, домінують квінтові інтонації: трикратне повторення квінти h<sup>1</sup> e<sup>1</sup>, низхідна квінта e<sup>2</sup> a<sup>1</sup>, сполучена октавою e<sup>1</sup> e<sup>2</sup>.

Гармонічна мова проста і невибаглива. Гармонізація першого і другого речень базується на послідовності функцій T S<sup>6</sup><sub>4</sub> T D<sup>6</sup><sub>5</sub> T D<sub>7</sub> T. Третє речення – модуляційний перехід – гармонізується функціями T=S D<sup>6</sup><sub>5</sub> T D<sup>6</sup><sub>5</sub> T D<sub>7</sub> T.

Отже, *перша фаза* форми інтерпретує шестирядковий фрагмент поетичного тексту, укладаючи його у тричастинну структуру музичного тексту а а b.

*Друга фаза* форми спирається на трактування всього лише двох рядків поетичного тексту, але ужитих із репризами (повторення першого рядка, повторення першої частини другого рядка). Римування тексту: b b (r) а.

Bello pecarità pro itemillo  
Bello pecarità pro itemillo  
isso lu piglia (2) e io lo sto a guardare

Друга фаза не має чіткої формальної окресленості. Форма розгортається адитивно, спо-

лучаючи послідовно три мелодико-тематичні компоненти. Повторення поетичних рядків зображується в музичній інтерпретації застосуванням тональних і модулюючих секвенцій. Репризі першого рядка відповідає тональна секвенція із переміщенням мелодичної лінії на тон вгору (із частковою інтонаційною зміною одного елемента мелодичної структури: cis<sup>2</sup> h<sup>1</sup> a<sup>1</sup> g<sup>1</sup> замість cis<sup>2</sup> h<sup>1</sup> e<sup>2</sup> g<sup>1</sup>). Перша ланка секвенції а (4 такти) гармонізується гармонічним зворотом T D<sup>6</sup><sub>5</sub>, друга ланка а<sub>1</sub> (4 такти) будується на гармоніях D<sub>7</sub> T. У мелодичному розгортанні цього відтинку домінує низхідний пощаблевий рух мелодичних сегментів.

Дві наступні секвенції, що супроводжують повторення тексту «isso lu piglia», спираються на заокруглений симетричний (концентричний) контур мелодичної лінії, укладений із двох трихордів протилежно спрямованого руху a<sup>1</sup> h<sup>1</sup> c<sup>1</sup> h<sup>1</sup> a<sup>1</sup> g<sup>1</sup>. Обидві секвенційні ланки імітуються у партії фортепіано. Перша ланка секвенції (b) виконує перехід у тональність G-dur, друга ланка (b<sub>1</sub>) – перехід у тональність A-dur. Заключний елемент с другої композиційної фази зосереджує тональний модуляцію у h-moll. Мелодичний контур побудований на гексахордові a<sup>1</sup> – fis<sup>2</sup> та заключній низхідній октаві fis<sup>2</sup> fis<sup>1</sup>.

Отже, друга фаза композиції презентує розімкнену шістнадцятитактову структуру, що сполучає компоненти форми а а<sub>1</sub> b b<sub>1</sub> c (4 + 4 + 2 + 2 + 4). Цей етап розгортання форми визначається тональною нестабільністю і заторкує тональні сфери D-dur – G-dur – A-dur – h-moll. Очевидно, такою нестійкістю тональної основи автор намагається підкреслити внутрішній неспокій, хвилювання закоханої героїні сюжету, відображені у поетичному тексті.

*Третя фаза* розгорається на вірєць речитативних форм. Заключний етап форми презентує п'ятнадцятитактову структуру без окресленої формальної схеми, побудовану на послідовності коротких фраз речитативного типу. Початково мелодичний контур опирається на інтонації низхідного альтерованого тетрахорду fis<sup>1</sup> e<sup>1</sup> es<sup>1</sup> d<sup>1</sup> cis<sup>1</sup> з поверненням до тону fis<sup>1</sup>. Далі інтервальний баланс мелодичної лінії розширюється, залучаючи інтервальні стрибки (зокрема, низхідна септима d<sup>2</sup> e<sup>1</sup>) та розкладену гармонію тонічного тризвука d<sup>1</sup> fis<sup>1</sup> a<sup>1</sup> d<sup>2</sup> fis<sup>2</sup> a<sup>1</sup>.

Текстова основа останнього фрагменту базується лише на одному рядкові, розділеному на окремі повторювані сегменти: дублювання текстових сегментів «e associ, ... o' mpilo». Така текстова розпорошеність ілюструється відповідним способом і в музичній формі.

Трифазова наскрізна будова композиції, ілюструючи наскрізність поетичного сюжету, сполучає чітко окреслену тричастинну періодичну форму a a b, незамкнену структуру c d e другого композиційного етапу та недетерміновану заключну структуру речитативного типу. Пісня сповнена радісного настрою, вимагає від виконавиці артистизму, відповідного характеру звука: гострого, зібраного, летючого, і водночас наповненого «теплим» тембровим колоритом.

Жанрова диференціація (окреслення) третьої, розглянутої нами, композиції циклу «Б'язонська вежа» («La torre di Biasone») – балада. Композитор апелює до жанрового інваріанту, сформованого в музиці Ренесансу, і опирається радше на вірєць французької балади, аніж на первинну, італійську, версію жанру. Форма балади «La torre di Biasone» – куплетна, що відповідає аналогові двочастинних вокальних форм АВ заспівно-приспівного вірєця. Характер балади – схвильований, тривожний. Про це свідчать, зокрема, звуки, що повторюються на одному рівні у розмірі 12/8, спонукаючи виконавця до відповідного емоційного стану згідно змісту твору. Найвність рефрену (приспіву) в архітектонічній конструкції балади – неодмінний жанровий атрибут ренесансної моделі. Поетичний текст балади (скомпонований Л. Тарантіні) зосереджує три строфи, кожна з яких розмежується на дві шестирядкові структури, сполучені повторюваним у кожній строфі словом «Vedi» (своєрідний мікрорефрен), і завершується чотирирядковим рефреном (6 + 1 + 6 + 4). Два шестирядкові відтинки віршового тексту структурно тотожні. Спосіб римування вірша: a b a b c d | e | f g f g h i | j j k l. Загальна структура поетичної строфи схематично розмежується на композиційні частини А (рядки a b) А (a b) В (c d) r (e) С (f g) С (f g) D (h i) R (j j k l).

Музична архітектоніка балади «La torre di Biasone» ґрунтується на трикратному незмінному (куплетному) повторенні музичного матеріалу, що інтерпретує три різні тексти поетичної основи.

*Перша частина (Andante)* двочастинної форми-куплета, що може тлумачитися як аналог заспіву у пісенних формах такого вірєця, скомпонована із двох частин АВ (8 + 7), які синхронізуються із двома шестирядковими сегментами вірша. Обидві частини завершуються недосконалим кадансом, а, отже, мають розімкнену структуру. Перша частина заспіву презентує розімкнений восьмитактовий період (не враховуючи тритактового фортепіанного вступу) з елементами повторності формобудови. Структурно-тематичні компоненти початкового розділу форми укладаються за схемою a a<sub>1</sub> b b<sub>1</sub>. Характер балади – схвильований, тривожний. Про це свідчать звуки, що повторюються на одному рівні у розмірі 12/8, а також і сам зміст твору.

*Друга частина*, як і перша, також побудована на варіантній повторності мелодичних формул. Семитактовий розімкнений період зосереджує послідовність сегментів c c<sub>1</sub> d d<sub>1</sub>. Співвідношення вербального і музичного текстів: початковий шестирядковий сегмент вірша комплектує вербальну основу першої частини заспіву. Текстова римування a b a b c d відтворене в музиці структурним розподілом мелодичного тематизму на елементи a b a<sub>1</sub> c d d<sub>1</sub>. Синхронність музично-текстових реляцій збережена лише на початку тексту, далі паралельність розгортання текстових блоків (музичного і віршового) нівелюється. Натомість у другій частині заспіву синхронність обидвох текстів трохи триваліша: віршуванню f g f g h i відповідає музична структура f g f g<sub>1</sub> h h<sub>1</sub>.

Образна семантика поетичного джерела, пов'язана з відчуттям моторошності, страху, переляку, похмурості барв, спонукала композитора до вибору відповідного інтонаційного комплексу, що формуватиме мелодичний тематизм. Мелодика розгортається доволі вузькими («скутими») інтервальними кроками: паралельний рух низхідних терцій (c as b g b g as f), інтонації зітхання, секундові висхідні чи низхідні формули в інтервальних межах не більших тонового обсягу терції чи кварта (c c d d d es d c, f es es des c c des), фрагментарно присутні репетиції одного тону. Гармонізація доволі проста, але в гармонічній мові присутні відхилення у близькоспоріднені тональності: f-moll – As-dur – c-moll.

*Рефрен (Allegro)*, відображаючи ладовий і темповий контраст у зіставленні тематизму двох частин композиції, експонується у тональності однойменного мажору (F-dur супроти первинного ладу f-moll). Мелодичне наповнення змісту рефрену споріднене з інтонаціями початкового тематизму, які лише наповнюються відмінними ладовими барвами.

Музична інтерпретація рефрену формально відрізняється від презентації вербального тексту у поетичному першоджерелі. Чотирирядкова структура з римуванням за взірцем  $a\ b\ c\ (j\ j\ k\ l)$  в музичному трактуванні розширюється способом упровадження повторності, утворюючи тричастинну побудову  $ABA_1$  ( $16 + 16 + 16$ ). Таким чином, структура рефрену у віршованій формі двочастинна  $AB$ :  $a\ a\ b\ c\ (j\ j\ k\ l)$ . А музичне тлумачення форми отримує тричастинний поділ  $ABA_1$  ( $a\ a_1\ b\ b_1\ a_2$ ). Варіанти структури  $a$  ( $a\ a_1\ a_2$ ) відрізняються способом фактурної презентації. Ініціальна мелодична структура розташована у вокальній лінії (перший восьмитакт рефрену), а партія фортепіано виконує звиклу супровідну функцію. Гармонізація ідентична в усіх трьох варіантах структури  $a$  і ґрунтується на неймовірно простій послідовності функцій тоніки, домінантового септакорду і його розв'язання у тонічний тризвук. Друге проведення структури  $a$  (варіант  $a_1$ ): у другому восьмитактовому сегменті рефрену мелодичний контур дублюється і доповнюється терцієвою второю у партії фортепіано. Терцієве вторування передбачене також у випадку ймовірного діалогу з хором. В останньому варіанті  $a_2$  проведення рефренової теми (*Più animato*) фактурна презентація урізноманітнюється способом упровадження гармонічних фігурацій. Таким чином, беручи до уваги поетичний зміст твору, насамперед зосереджуємо увагу на забарвленні тембру – від похмурих (густих)

барв голосу до імітації страху засобом перебільшеної опертості на сильні долі в кожному такті, зважаючи на вибір композитором відповідного інтонаційного комплексу, що формує мелодичний тематизм.

**Висновки і перспективи подальшого дослідження.** Камерні вокальні твори Гаetano Доніцетті є взірцями яскравого обдарування композитора та викликають зацікавлення дослідників й виконавців його вокальної спадщини. Значною мірою це стосується китайських музикантів та співаків у сенсі пізнання й вивчення ними європейських культурних традицій, що видається потрібною сферою для розширення мистецьких горизонтів на сучасному етапі творчих контактів між Сходом та Заходом. У пропонуваннях для розгляду камерних творах Г. Доніцетті з вокального циклу «Nuit d'été à Pausilippe» на основі детального музично-теоретичного аналізу спостерігаємо риси яскравого мелодичного обдарування композитора, його глибоко поетичного таланту і відчуття театральності. В кожній з проаналізованих пісень наявні виразові прикмети жанрової диференціації, а також очевидний вплив оперної естетики митця, стилістики *bel canto* та методів формотворення, а також драматургії оперних форм. Зауважимо, що ці твори може виконувати ліричне сопрано або ліричний тенор. Щодо особливостей якості голосу та технічно-виконавських можливостей, можна зазначити, що голос повинен бути доволі гнучким та достатньо підготовленим для того, щоб професійно виконати пропонувані пісні, більшість з яких є доволі складними як у технічному, так і у виконавському відношенні. Перспективи подальших наукових пошуків полягають у продовженні дослідження багатой пісенної спадщини видатного італійського композитора Г. Доніцетті крізь призму музично-теоретичного аналізу та виконавського процесу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, Дж. Пуччіні). 17.00.03 – музичне мистецтво. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса. 2020. 179 с.
2. Ван Мінцзе. Твори Г. Доніцетті у втіленні ліричної експресії вираження «божевілля від любові». *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність: тези і матеріали Міжнародної науково-творчої конференції* (29–30 листопада 2024). Одеса. С. 21–22).
3. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
4. Драч І. Гаetano Доніцетті в італійській опері-буффа. *Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів)*. Зб. наук. праць. Київ: КДК, 1991. С. 70–78.
5. Драч І. Класичне бельканто як вокальний стиль і як компонент музичного мислення епохи. *Музичне мислення: проблеми аналізу та моделювання: зб. праць*. Київ. 1988. С. 87–92.

6. Драч І. С. Опера творчість В. Белліні і Г. Доницетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ. 1990.
7. Стахевич О. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття. 17.00.03 – музичне мистецтво. НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 1997.
8. Су Жуй. Інтонаційна структура опер Гаetano Доницетті (на прикладі «Анни Бoleйн»). *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2022 No. 2. P. 189–194.
9. Черкашина М. Історична опера епохи романтизму: досвід дослідження. Київ. Муз. Україна, 1986. 182 с.
10. Ян Фуїнь. Про витоки canzone napoletana: до проблеми вивчення жанру. 2020. <https://orcid.org/0000-0002-7942-4695>. URL: [https://www.researchgate.net/publication/342371376\\_On\\_the\\_Origins\\_of\\_Canzone\\_Napoletana\\_Studying\\_the\\_Genre](https://www.researchgate.net/publication/342371376_On_the_Origins_of_Canzone_Napoletana_Studying_the_Genre)
11. Ashbrook W. (1982). Donizetti and his Operas. Cambridge: *Cambridge University Press*.
12. Barblan G. (1948). L'Opera di Donizetti. Bergamo: *Banca Mutua Popolare di Bergamo*.
13. Donizetti Society. URL: <https://www.donizettisociety.com/donizettilife.htm>
14. Lippmann F. Die Melodien Donizettis. *Analecta Musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*. Köln, Wien. 1966. Bd. 3.
15. Sandelewski W. Donizetti. Kraków. 1982.
16. Weinstock H. Donizetti. London: Methuen & Co., Ltd., (UK publication date). 1964.

#### ФОТОГРАФІЯ:

Nuits d'été à Pausilippe: per canto e pianoforte / a cura di Riccardo Allorto. Milano: Ricordi, 1987. 98 p.

#### REFERENCES:

1. Van Min'tze. (2020). Lyrichna semantyka zhinochykh obraziv v opernyi tvorchosti (G. Donizetti, Sh. Huno, Dzh. Puchhini) [Lyrical semantics of female images in operatic works (G. Donizetti, Sh. Gounod, G. Puccini)]. 17.00.03 – muzychne mystetstvo. ONMA imeni A.V. Nezhdanovoyi. Odesa. 179 s. [in Ukrainian].
2. Van Min'tze. (2024). Tvory G. Donizetti u vtilenni lyrichnoyi ekspresii vyrazhennya «bozhevillya vid lyubovi» [Works of G. Donizetti in the embodiment of lyrical expression of «madness from love»]. *Transformatsiya muzychnoyi osvity i kultury: tradytsiya i suchasnist': tezys i materyaly Mizhnarodnoi naukovo-tvorchoi konferencii* (29–30 lystopada 2024. Odesa. S. 21–22. [in Ukrainian].
3. Hnyd', B. (1997). Istoriya vokal'nogo mystetstva [History of vocal art]. Kyiv: NMAU. 320 s. [in Ukrainian].
4. Drach, I. (1991). Gaetano Donizetti v italiys'kiy operi-buffa [Gaetano Donizetti in Italian opera buffa]. *Muzychna kultura Italii ta Francii: vid baroko do romantyzmu (problemy stilyu ta mizhkul'turnykh kontaktiv)*. *Zb. nauk. prats*. Kyiv: KDK. [in Ukrainian].
5. Drach, I. (1988). Klasychne bel'kanto yak vokal'nyy styl' i yak komponent muzychnoho myslennya epokhy [Classical bel canto as a vocal style and component of musical thinking of the era]. *Muzychne myslennya: problemy analizu ta modelyuvannya: zb. prats*. Kyiv. S. 87–92. [in Ukrainian].
6. Drach, I. S. (1990). Opera tvorchist' V. Bellini i G. Donizetti v italiys'kiy muzychno-teatral'niy kulturi epokhy romantyzmu: avtoref. dys.... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.02 [Opera works of V. Bellini and G. Donizetti in the Italian musical-theatrical culture of the Romantic era: abstract of dissertation... Ph.D. in art history: 17.00.02]. Kyiv. [in Ukrainian].
7. Stakhevykh, O. (1997). Mystetstvo sol'noho spivu v zakhidnoevropeiskij operi XIX stolittia [The art of solo singing in Western European opera of the 19th century]. 17.00.03 – muzychne mystetstvo. NMAU imeni P.I. Chaykovskoho. Kyiv. [in Ukrainian].
8. Su Zhuy. (2022). Intonatsiyna struktura oper Gaetano Donizetti (na prykladi «Anny Boleyn») [Intonational structure of operas by Gaetano Donizetti (on the example of «Anna Bolena»)]. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, No. 2, 189–194. [in English].
9. Cherkashina, M. (1986). Istorychna opera epokhy romantyzmu: dosvid doslidzhennya [Historical opera of the Romantic era: research experience]. Kyiv. Muз. Ukrayina. 182 s. [in Ukrainian].
10. Yan, Fuyin. (2020). Pro vytoky canzone napoletana: do problemy vyvchennya zhanru [On the origins of canzone napoletana: to the problem of genre study]. <https://orcid.org/0000-0002-7942-4695>. URL: [https://www.researchgate.net/publication/342371376\\_On\\_the\\_Origins\\_of\\_Canzone\\_Napoletana\\_Studying\\_the\\_Genre](https://www.researchgate.net/publication/342371376_On_the_Origins_of_Canzone_Napoletana_Studying_the_Genre) [in English].
11. Ashbrook W. (1982). Donizetti and his Operas. Cambridge: *Cambridge University Press* [in English].
12. Barblan G. (1948). L'Opera di Donizetti. Bergamo: *Banca Mutua Popolare di Bergamo* [in Italian].
13. Donizetti Society. URL: <https://www.donizettisociety.com/donizettilife.htm> [in English].



14. Lippmann F. Die Melodien Donizettis. *Analecta Musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*. Köln, Wien. 1966. Bd. 3 [in German].
15. Sandelewski W. Donizetti. Kraków. 1982. [in Polish].
16. Weinstock H. Donizetti. London: Methuen & Co., Ltd.,. (UK publication date). 1964 [in English].

**NOTOGRAPHY:**

Nuits d'été à Pausilippe: per canto e pianoforte / a cura di Riccardo Allorto. Milano: Ricordi, 1987. 98 p.