

УДК 78.451;78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-6>

Ден Яцзюень

аспірантка творчої аспірантури кафедри академічного співу,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0004-8815-3446>

**ВИБРАНІ ПІСНІ ІЗ ЦИКЛУ ҐАЕТАНО ДОНІЦЕТТІ  
«ЛІТНІ НОЧІ В ПОЗІЛІППЕ» («NUIT D'ÉTÉ À PAUSILIPPE»)  
(СПРОБА МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ)**

Актуальність статті зумовлена потребою вивчення камерно-пісенної спадщини італійських композиторів першої половини XIX століття для збагачення концертного репертуару. Відтак продовжуємо звертатися до пісенної спадщини Ґаєтано Доніцетті (1797–1848) у світлі власних тлумачень авторки дослідження, позаяк на сучасному етапі творчих контактів між Сходом і Заходом пізнання й вивчення європейських культурних традицій видається важливою сферою для розширення мистецьких горизонтів. Увагу зосереджено на музично-теоретичному аналізі трьох вибраних пісень із циклу «Літні ночі в Позіліппе» («Nuit d'été à Pausilippe»): «Il crociato» («Romanza») – «Хрестоносець» («Романс»), текст Ґуаїто; «A mezzanotte» («Arietta») – «Онївночі» («Арієта»); «Le crepuscule» («Romanza») – «Сутінки» («Романс»), текст В. Ґюґо, які є прикладом яскравого творчого обдарування композитора в цьому жанрі, що, безумовно, викликає зацікавлення виконавців його пісенної спадщини й дослідників діяльності митця у сфері композиторських здобутків. Методологія дослідження продиктована характером досліджуваної проблеми й полягає у використанні суми методів – теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, які уможливлюють виявлення специфіки пісенного жанру композитора. У пропонуваному до розгляду камерних творах Ґ. Доніцетті на основі детального музично-теоретичного аналізу виявляємо риси яскравого мелодичного обдарування композитора, його глибоко поетичного таланту й відчуття театральності. У кожній із проаналізованих пісень наявні виразові прикмети жанрової диференціації, а також очевидний вплив оперної естетики митця, стилістики *bel canto* та методів формотворення. Проблема досліджується насамперед із позиції музично-теоретичного аналізу заявлених творів. Виконавський аспект (частково) увиразнюється урахуванням особливостей якості голосу та його вишколу, оскільки більшість пісень циклу є доволі складними як у технічному, так і у виконавському стосунку. Перспективи подальших наукових пошуків полягають у продовженні дослідження багатой пісенної спадщини видатного італійського композитора Ґ. Доніцетті крізь призму музично-теоретичного аналізу й виконавського процесу.

**Ключові слова:** Ґаєтано Доніцетті, пісенна творчість, вокальний цикл, специфіка пісенного жанру, музично-теоретичний аналіз.

**Deng Yajuan. Selected Songs from Gaetano Donizetti's Cycle "Summer Nights in Pausilippe" ("Nuit d'été à Pausilippe") (an Attempt at a Music-Theoretical Analysis)**

The relevance of the article is due to the need to study the chamber-song heritage of Italian composers of the first half of the 19th century to enrich the concert repertoire. Therefore, we turn to the song heritage of Gaetano Donizetti (1797–1848) in the light of the author's own interpretative interpretations, since at the present stage of creative contacts between the East and the West, the knowledge and study of European cultural traditions seems to be a necessary area for expanding artistic horizons. The focus is on the music-theoretical analysis of three songs from the cycle "Summer Nights at Pausilippe" ("Nuit d'été à Pausilippe"): "Il crociato" ("Romanza") –

*"The Crusader" ("Romance"), text by Guaito; "A mezzanotte" ("Arietta") – "Midnight" ("Arietta"); "Le crepuscule" ("Romanza") – "Twilight" ("Romance"), text by V. Hugo, which are an example of the composer's bright creative talent in this genre, which, of course, arouses the interest of performers of his song heritage and researchers of the artist's activities in the field of compositional achievements. The research methodology is dictated by the nature of the problem under study and consists in using a combination of methods – theoretical, textological, descriptive-analytical and traditionally musicological, which make it possible to identify the specifics of the composer's song genre. In the chamber works of G. Donizetti, based on a detailed music-theoretical analysis, we reveal the features of the composer's bright melodic gift, his deeply poetic talent and sense of theatricality. In each of the analyzed songs, there are expressive signs of genre differentiation, as well as the obvious influence of the artist's opera aesthetics, bel canto stylistics and methods of form formation. The problem is studied for the first time from the position of music-theoretical analysis of the declared works. The performance aspect is expressed taking into account the peculiarities of the quality of the voice and its training, since most of the songs of the cycle are quite complex both technically and in terms of performance. The prospects for further scientific research lie in continuing the study of the rich song heritage of the outstanding Italian composer G. Donizetti through the prism of music-theoretical analysis and the performance process.*

**Key words:** Gaetano Donizetti, song creativity, vocal cycles, specifics of the song genre, music-theoretical analysis, interpretation.

**Вступ.** Однією з важливих умов виховання співака завжди вважався підбір високохудожнього репертуару, за допомогою якого здійснювалося б шліфування вокально-технічних та артистичних якостей виконавця. Для співака-професіонала оперний і концертно-камерний репертуар є справжнім багатством і надбанням у його творчому доробку. Китайські аспіранти-вокалісти, навчаючись в Україні, мають можливість і намагаються акумулювати найкращі європейські мистецькі досягнення, активно провадять практичну роботу, орієнтовану на кращі європейські зразки вокальної виконавської творчості. До того ж зіставлення вокальних завдань і їх вирішення в китайській і європейській вокальній практиці, як зазначив у статті Є Лінь, дає змогу «в широкому сенсі простежити основний культурний діалог <...>, характерний для сучасного Китаю – адаптацію найкращого у культурній парадигмі китайського мистецтва»<sup>1</sup>. Отже, ознайомлення китайських музикантів і вокалістів із європейськими культурними надбаннями на сучасному етапі творчих контактів між Сходом і Заходом є надзвичайно важливим. Це стосується насамперед вивчення історії формування й розвитку найвідоміших європейських композиторських і вокальних шкіл, ознайомлення з оперним і пісенним репертуаром у так званій академічній манері крізь призму аналізу творчості різних композиторів. На основі практичного осягнення здійснюються розвідки, зокрема і в галузі італійського оперного й камерного мистецтва з вивченням та освідомленням своєрідного історичного підґрунтя, яке було характерним насамперед для розвитку італійської вокальної школи – засновниці еталонного оперного співу. І як показує час і досвід, китайські співаки успішно здобувають основні елементи технології оперного співу, які визначилися в Італії – батьківщині гарного кантиленного співу, – *bel canto*.

У статті ми прагнемо увиразнити камерну творчість одного з яскравих представників італійської романтичної оперної школи – Гаєтано Доніцетті, який, як відомо, також

<sup>1</sup> Є Лінь. Сучасна вокальна школа в Китаї. Методологічні засади в контексті європейсько-китайських культурницьких зв'язків. *Науковий вісник НМАУ. Серія «Естетика і практика мистецької освіти»* : збірник статей. Київ, 2008. С. 173.

звертався й до пісенного жанру. Камерні твори є прикладом яскравого творчого обдарування композитора, що, безумовно, викликає зацікавлення виконавців його вокальної спадщини, а також дослідників діяльності митця в цій сфері композиторських здобутків.

**Мета дослідження** – здійснити музично-теоретичний аналіз зразків пісенного жанру Гаetano Доніцетті на прикладі трьох вибраних пісень із циклу «Літні ночі в Поззіліппе» («Nuit d'ete a Pausilippe»): «Il crociato» («Romanza») – «Хрестоносець» («Романс»), текст Гуайто; «A mezzanotte» («Arietta») – «Опівночі» («Арієта»); «Le crepuscule» («Romanza») – «Сутінки» («Романс»), текст В. Гюго.

**Матеріали та методи.** Для розкриття теми дослідження використано численні напрацювання у сфері зарубіжного музикознавців, у яких можна віднайти опис та уточнення біографічних фактів із життєтворчості композитора, спілкування митця із сучасниками, однак без заглиблення в аналіз його оперних і пісенних шедеврів, серед яких – W. Ashbrook (В. Ашбрук)<sup>2</sup>, G. Barblan (Г. Барблан)<sup>3</sup>, F. Lippmann (Ф. Ліпман)<sup>4</sup>, W. Sandelewski (В. Санделевський)<sup>5</sup>, H. Weinstock (Г. Вайншток)<sup>6</sup>. Серед вітчизняних музикознавців інформацію про композитора в контексті епохи класичного bel canto на сторінках праці подає Б. Гнидь<sup>7</sup>. Питання стилю опер Г. Доніцетті розглянуто в наукових дослідженнях І. Драч<sup>8</sup>. О. Стахевич<sup>9</sup> розглядає персоналії композиторів тієї епохи крізь призму мистецтва сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття. У спеціальних енциклопедичних і довідкових виданнях також можна зустріти окремі відомості про Г. Доніцетті. Аналітичні узагальнення деяких опер містяться в монографії М. Черкашиної-Губаренко<sup>10</sup>. Останніми роками до творчості Г. Доніцетті звертаються дослідники молодшої генерації, зокрема Ван Мінцзе<sup>11</sup>, Су Жуй<sup>12</sup>, Ян Фуїнь<sup>13</sup>, вивчаючи й увиразнюючи окремі аспекти вокальної спадщини композитора. Проте пісенна творчість

<sup>2</sup> Ashbrook W. *Donizetti and his Operas*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

<sup>3</sup> Barblan G. *L'Opera di Donizetti*. Bergamo : Banca Mutua Popolare di Bergamo, 1948.

<sup>4</sup> Lippmann F. *Die Melodien Donizettis*. *Analecta Musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*. Köln, Wien. Bd. 3. 1966.

<sup>5</sup> Sandelewski W. *Donizetti*. Kraków, 1982.

<sup>6</sup> Weinstock H. *Donizetti*. London : Methuen & Co., Ltd. (UK publication date), 1964.

<sup>7</sup> Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. С. 30–37.

<sup>8</sup> Драч І. Класичне бельканто як вокальний стиль і як компонент музичного мислення епохи. *Музичне мислення: проблеми аналізу та моделювання* : збірник праць. Київ, 1988. С. 87–92; Драч І.С. Оперна творчість В. Белліні і Г. Доніцетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1990. С. 70–78.

<sup>9</sup> Стахевич О. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття. 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П.І.Чайковського. Київ, 1997.

<sup>10</sup> Черкашина М. Історична опера епохи романтизму: досвід дослідження. Київ : Муз. Україна, 1986. 182 с.

<sup>11</sup> 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.; 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, 2024. С. 21–22.

<sup>12</sup> Су Жуй. Інтонаційна структура опер Гаetano Доніцетті (на прикладі «Анни Бoleйн»). *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022. № 2. P. 189–194.

<sup>13</sup> 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).

композитора (на прикладі вибраних пісень із циклу «Nuit d'été à Pausilippe») в аспекті музично-теоретичного аналізу спеціально не досліджувалася. Методологія продиктована характером досліджуваної проблеми й полягає у використанні суми методів – теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, які уможливають виявлення специфіки пісенного жанру композитора.

Для аналізу використано нотне видання: «Nuits d'été à Pausilippe: per canto e pianoforte / a cura di Riccardo Allorto. Milano: Ricordi, 1987. 98 p.»

**Результати.** Поряд із роботою над операми Г. Доніцетті опрацьовував пісенні взірці здебільшого на основі народних неаполітанських мелодій, зазвичай співучих, ліричних, однак із застосуванням технічних елементів, колоритних каденцій. Такі пісні часто нагадують оперні арії й 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 дослідження – вибрані пісні із циклу «Літні ночі в Позіліппе» («Nuit d'été à Pausilippe»), написані композитором між 1836–1838 роками, а саме: «Il crociato» («Romanza») – «Хрестоносець» («Романс»), текст Гуайто; «A mezzanotte» («Arietta») – «Опівночі» («Арієта»); «Le crepuscule» («Romanza») – «Сутінки» («Романс»), текст В. Гюго. Опираючись на власні інтерпретаційні тлумачення, спробуємо здійснити музично-теоретичний аналіз пропонує творів композитора.

#### «Il crociato» («Romanza»)

Наскрізність розгортання поетичного сюжету спонукала композитора до відповідного музичного відображення літературного джерела. Незважаючи на наявність повторюваних тематичних елементів, форма романсу кристалізується загалом наскрізно, поетапно відтворюючи сюжетні лінії та образно-емоційні зміни, зосереджені в поетичній канві.

Римування початкового шестирядкового вірша: a b c d b d

|                              |   |
|------------------------------|---|
| Conle puime sul cimiero      | a |
| Tutto chiuso in armatura     | b |
| Venne un giorno il cavaliere | c |
| Alla dama del suo cor        | d |
| Annunziar le una sventura    | b |
| D'acerbissimo dolor          | d |

У зіставленні з римою поетичних рядків a b c d b d музичний текст структурується на двотактові сегменти з мелодико-тематичним наповненням a b a<sub>1</sub> c (b<sub>1</sub>) d e. Структурне розмежування всередині текстових блоків – вербального й музичного – не збігається, однак очевидна їх взаємна спрямованість до вільної організації, адитивності структурних компонентів (a b c d – a b [a<sub>1</sub>] c d e).

Мелодична лінія розділяється паузами на короткі головні чотирискладові фрази. Більшість фраз інтонаційно сполучається одна з одною спільним тоном, який завершує одну фразу, водночас із нього розпочинається наступна фраза: es<sup>2</sup> g<sup>1</sup> b<sup>1</sup> a<sup>1</sup> b<sup>1</sup> – b<sup>1</sup> es<sup>1</sup> g<sup>1</sup> fis<sup>1</sup> g<sup>1</sup> – g<sup>1</sup> as<sup>1</sup> b<sup>1</sup> c<sup>1</sup>, des<sup>2</sup> c<sup>2</sup> b<sup>1</sup> as<sup>1</sup> g<sup>1</sup> f<sup>1</sup> – f<sup>2</sup> as<sup>1</sup> c<sup>2</sup> h<sup>1</sup> c<sup>2</sup> – c<sup>2</sup> c<sup>2</sup> f<sup>1</sup> as<sup>1</sup> g<sup>1</sup> as<sup>1</sup>. Такий спосіб інтонаційного творення мелодичного контуру, з'єднання мелодичних компонентів використовує композитор упродовж розгортання всієї форми, лише з невеликою кількістю винятків.

Мелодичний контур вокальної теми доволі примхливий, з елементами романсової інтонаційності. Початкові мелодичні фрази ґрунтуються на горизонтальній мелодизації тонів тонічного тризвука, доповнених наприкінці фрази допоміжним хроматичним тоном

( $es^2 g^1 b^1 a^1 b^1$ ,  $b^1 es^1 g^1 fis^1 g^1$ ). У третій фразі (мелодичний елемент  $b$ ) домінують інтонації широких інтервальних стрибків  $b^1 c^1 des^2$  (мала септима, мала нона), що заповнюються наступним низхідним гамоподібним рухом. У заключному мелодичному відтинкові першого періоду, інтонаційно похідному від мелодичного сегмента  $b$  (його ритмічна та інтонаційна модифікація), до послідовності двох протилежно скерованих інтервальних стрибків  $a^1 b^1 d^2$  (велика септима, мала децима) долучається традиційна мелодична формула (кліше) кадансових структур, доволі часто вживана в оперних формах.

Мелодичний контур наступної чотиритактової побудови, що супроводжує текст «*annunziar le una sventura d'acerbissimo dolor*», укладається в збалансовану, пропорційну лінію, яка кристалізується за формою дуги (арки). Лінія розпочинається й завершується в одній звуковисотній позиції тону  $g^1$ . Перша фаза її розгортання спрямована вгору до тону  $es^2$ , друга фаза обертає розвиток у зворотному керунку від тону  $es^2$  до початкового пункту  $g^1$ , ніби замикаючи хід подій, підкреслюючи їхню однозначність, вирішеність і неминучість.

У ритмічному обрамленні мелодичної лінії домінують формули пунктованого ритму, зокрема на першій і четвертій долях такту, а також присутні як перманентна ритмічна канва в інструментальному супроводі. Пунктовані ритмоформули вжиті, очевидно, для підкреслення образної семантики, характеру воїна-героя. Вокальна мелодика початкового фрагменту в певнім сенсі є жанровим симбіозом романсової інтонаційності й ненав'язливого акценту пунктованої ритміки, характерної для маршу.

Початкова восьмитактова композиційна ланка має повторну будову  $a a_1$ . Перше речення  $a$  – модулююча структура, що здійснює перехід від початкової тональності  $Es-dur$  через гармонію  $D_7$  у тональність  $f-moll$ . Початкова ланка другого речення секвенційно відображає в новому тональному тлумаченні ( $f-moll$ ) ідентичну структуру початкового речення. У другому реченні  $a_1$  відбувається зворотний процес тонального руху, тимчасова тональна стабілізація, повернення від новоутвореного тонального плану  $f-moll$  до первинної тональної локалізації  $Es-dur$ . Уже в наступному чотиритактовому утворенні тональна стабільність знову порушується, скеровуючи тонально-гармонічний розвиток у бік тональності  $g-moll$ .

Наступна композиційна фаза, що триває до репризи ініціального елемента тематизму, у тональному аспекті дуже нестійка, упродовж невеликого відтинку форми заторкується гармонії побічних тональностей  $c-moll$ ,  $As-dur$ ,  $g-moll$ .

У другій, тонально нестабільній, фазі домінує мелодика речитативного типу, хоча наявні й окремі поодинокі фрагменти наспівної, «локалізованої» мелодичної структури. Тональна нестабільність, відсутність виразних мелодичних побудов солідаризуються з вільним римунням поетичного тексту, відсутністю в його структурі чіткої організаційної схеми.

У репризному відтинкові (Tempo I) відображена радше тональна реприза, а не мелодико-тематичне повторення: дослівно, ідентично озвучені лише перші дві мелодичні фрази початкової фази форми. Далі упродовжується варіантна, дуже віддалена від оригіналу, комбінація мелодичних фраз. Гармонічна схема схожа також тільки на початку репризи. Після відхилення в тональність  $f-moll$  гармонічний розвиток зупиняється на басовому органному пункті  $b$ , ніби очікуючи наступного розвитку.

Чітке структурування  $a a_1$  першої теми в репризі руйнується: форма репризи початкового тематизму окреслюється як розімкнена періодична структура  $a b (4 + 4)$ , у якій перше речення зосереджує видозмінене повторення початкової теми, друге речення

побудоване на новому мелодичному матеріалові головно секвенційного розгортання. Дванадцятитактова побудова першої частини скорочується до восьмитактового обсягу репризи: варіантно повторюється лише початковий період, завершуючись автентичним кадансом (домінантою однойменної тональності *es-moll*), на відміну від заключної тоніки в експозиційній презентації. Упровадження мінорної барви підкреслює зміст вербального тексту: тривожні передчуття персонажа, спричинені втратою коханої людини.

Нанизування нових мелодичних фрагментів доволі спонтанно приводить до репризи другої фази композиції, яка повторюється також у скороченому й модифікованому вигляді. Велика частка (майже половина) мелодичного матеріалу другої частини відтворена в заключному розділі з мінімальними відхиленнями від первинного варіанта. Значна частина фортепіанного супроводу також зберігає свій первинний фактурний і гармонічний вигляд, за винятком заключного модулюючого фрагменту й остаточної стабілізації тонального плану у сфері початкової тональної детермінації *Es-dur*.

Попри домінування способу наскрізного розвитку форми, зокрема виразної наскрізності розгортання тематизму в другій частині композиції, архітектонічну конструкцію романсу «*Il sosciato*» можна також тлумачити в аспекті застосування двочастинної схеми, простої й складної, кристалізації форми. Послідовність частин у композиції: *A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub>*. Перша частина складного двочастинного композиційного утворення окреслюється простою двочастинною схемою *A B*, а друга частина – модифікована версія тематизму двох частин *A<sub>1</sub> B<sub>1</sub>*.

Загалом цей романс вимагає професійного володіння голосом, музикальності, доброї технічної підготовленості, хорошої фізичної витримки, відчуття гнучкого фразування, незважаючи на різного роду штрихи: акценти, гостре стакато тощо. Великого значення набуває чітке, навіть дещо перебільшене, вимовляння поетичного тексту італійською мовою, емоційне забарвлення голосу, що підпорядковане змісту твору – від героїчного стану до трагічного завершення дії, 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.

#### «*A mezzanotte*» («*Arietta*»)

Форму Арієти можна тлумачити як тричастинну композицію, у якій третя частина презентує синтетичну репризу, що сполучає тематизм двох частин.

Перша частина форми розділяється на два композиційні фрагменти *a b*, що співвідносяться між собою як заспів і приспів куплетної форми.

Перший композиційний фрагмент укладений у форму дванадцятитактового неквадратного періоду повторної будови *a a<sub>1</sub>* ( $3 + 3 + 3 + 3$ ). Мелодичний тематизм розмежовується на чотири тритактові ланки із загальною структурою тематизму *a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub>*. Два елементи першого й другого речення будуються на протилежно спрямованому рухові мелодичної лінії. Висхідний контур початкового тритактового елемента *a* компенсується низхідною гамоподібною формулою інтонування в другій частині речення (елемент *b*). Пікантного гармонічного акценту першій мелодичній структурі надає мінорна барва гармонічної субдомінанти (гармонізація тризвуками функцій *I IV<sup>+</sup> I*), яка в повторній версії нівелюється, замінюючись натуральною субдомінантою. Повторення другого елемента значно більше відрізняється від першого варіанта: мелодичний контур розширюється внаслідок дублювання тексту «*a ritrovar*» (упроваджене замість довгої тривалості ноти в мелодичній лінії). У модифікованій репризі елемента *b* відбувається також і важлива гармонічно-формотворча функція – модуляція з початкової тональності *Es-dur* у тональність домінанти *B-dur* через прирівнювання акордів *VI* і *II* шаблів: *VI=II K<sub>4</sub><sup>6</sup> D<sub>7</sub> T*.

Другий композиційний фрагмент пропонує іншу музичну інтерпретацію вербального тексту, застосованого в другому реченні попереднього періоду (що й надає другому елементові ознак приспівної структури). Повторення тексту досить вільне, доповнене акцентуванням окремих слів: зокрема багатократне дублювання слова *cheto*, інтоноване репетиціями тонів поступово спадаючої альтерованої лінії, надає мелодизмові відтінку кокетливої грайливості.

Гармонічна основа фрагменту, попри тимчасові відхилення в тональності *c-moll* та *Es-dur*, концентрується в тональній сфері *B-dur*. Форма укладається в період повторної будови  $c_1 (4 + 5)$ .

Отже, перший розділ композиції побудований на текстовій основі чотирирядкової строфи з віршуванням *a b b c*, яка формує перший композиційний відрізок, а повторення віршових рядків *b c* застосовується в другому композиційному відрізку першої частини Арієти. Будова *a b a\_1 b\_1* дванадцятитактового періоду сукупно зі структурою  $c_1$  другого періоду не збігаються зі структурою поетичного тексту *a b b c b c*. Текстова реприза отримує новий інтонаційний розвиток.

Другий розділ композиції ґрунтується на текстовій основі шести рядків вірша. Початкові чотири віршові рядки римуються аналогічним способом *a b b c*, що й текст першої частини, і доповнюються двома рядками рими *d d*.

Другу частину форми можна умовно розмежувати на дві фази розгортання. Перша фаза диспонує тематичним матеріалом, що укладається у восьмитактову періодичну структуру з повторністю тематичних елементів  $a_1 (4 + 4)$ . Мелодизм інтонаційно споріднений із початковим (висхідний гамоподібний рух у тотожній ритмічній формулі), але, на відміну від початкового тритактового поділу, структурується на квадратні сегменти  $(2 + 2 + 2 + 2)$ , що відбувається за рахунок зменшення тривалості кінцевої ноти.

Хоча тональний план знову повертається до первинного *Es-dur*, однак уся восьмитактова конструкція розгортається на базовому органному пункті *b*, ніби уникаючи чіткого декларування *Es-dur* аж до заключної тоніки.

Восьмитактовий період доповнюється додатковою чотиритактовою побудовою (*b*), що відтворює поетичний текст п'ятого й шостого рядків. Музична інтерпретація базується на чотирикратному повторенні мелодичної формули  $es^2 d^2 d^2 c^2 c^2 g^1$  у незмінній гармонізації  $D_7 T (c-moll)$ . Цей сегмент упроваджується з гармонічною місією переходу до тональності *c-moll*. Хоча далі гармонічний розвиток знову локалізується в тональних межах *Es-dur* із чітким закріпленням тоніки й достатньо розгорнутим додатковим кадансом.

Другий фрагмент цікавий упровадженням локалізованих фігурацій, що виразно вказує на вплив стилістики *belcanto*. Вербальний текст залучається спорадично й базується на повторенні лише окремих елімінованих слів (*canta*) чи фрагменту тексту *d (io t'attendo sul balcon)*.

Формальновокалізований фрагмент укладається в період повторної структури  $cc(4+4)$  з допоміжним кадансовим завершенням *d* (4 такти).

Мелодична лінія побудована на двох інтонаційних стрижнях: вокаліз ґрунтується на мелодичній презентації гармонічних функцій тоніки й домінантового секптакорду; натомість розспівування словесного тексту спирається на висхідну хроматичну шкалу ( $g$  as  $a b h c d es e f g f es$ ).

Додатковий каданс, як і в разі попереднього фрагменту, будується на чотирикратному повторенні ідентичної інтонаційної формули  $d d d d_1$ , гармонізованої ідентичним функційним зворотом  $D_7 T (Es-dur)$ .

Отже, два композиційні відрізки середнього розділу форми укладаються у дванадцятитактові структури, побудовані на репризності тематичних елементів, і з додатковим чотиритактовим кадансовим завершенням. Загальна формальна схема тематизму середньої частини матиме вигляд  $a_1 b c d (4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4)$ .

Третя частина композиції – синтетична реприза, яка сполучає тематизм двох попередніх розділів форми, певним способом модифікуючи їхнє внутрішнє наповнення і структуру.

Перша частина повторюється в скороченому варіанті, без другого елемента тематичного блоку. Реприза початкового тематизму забарвлюється мінорними тонами. Початкова тональність *Es-dur* змінюється тональністю паралельного ладового відтінку (*es-moll*). Структура музичного тексту  $a b a_1$  залишається незмінною, натомість первинний відрізок  $b_1$  суттєво трансформується: його тритактовий обсяг збільшується до п'ятитактового об'єму ( $b_2$ ), мелодичний контур майже цілком нівелюється, його частина переноситься в партію акомпануючого інструмента, а у вокальній лінії виникають нові інтонації, мета яких – перехід до нової тональності *b-moll*.

Реприза тематизму другої частини композиції, як і в оригінальній початковій версії, розпочинається в тональності *Es-dur* на басовому органному тонові *b*. Перше речення повторюється ідентично до експозиційного варіанта, у наступному реченні повторюється початковий двотакт (замість тактів 5–6) і впроваджується нова мелодична фігура, яка сукупно з акордовою гармонією  $D_7$  ще більше підсилює напружливе очікування розв'язку органного тону *b* у тоніку *Es-dur*.

Обидві теми повторюються з новим текстовим наповненням. Натомість каданс першого фрагмента середньої частини й реприза другого фрагмента з вокалізованими фігурами зберігають текстову основу попередньої. Новий текст виникає лише після повторення повного обсягу другої частини, у композиційному відтинкові, який може трактуватися як кода.

Восьмитактова ланка побудована на новому інтонаційному матеріалі, що частково опирається на речитативну мелодику тематичного елемента *b* першої частини (репетиції тону, низхідні секундові інтонації). Уся восьмитактова конструкція утримується на басовому органному пункті *es*.

Наступна восьмитактова структура коди по чергово сполучає вокалізацію гармоній із другою частиною форми та нові секундові інтонації ( $2 + 2 + 2 + 2$ ). Завершується кода кадансовим розширенням, що фігурує в заключній ланці другої частини.

Арієта сповнена радісного настрою, вимагає від виконавиці артистизму, відповідного характеру (легкості) звука: гострого, зібраного, летючого, водночас наповненого «теплим» тембровим колоритом. Особливу увагу приділяємо вимові італійського тексту.

### «*Le crepuscule*»

Романс «*Le crepuscule*» («Сутінки») написаний на вірші відомого французького письменника й поета Віктора Гюго.

Макроформа романсу відображена в схемі  $A B C B D B$ , яка вказує на наявність повторюваної структури *B*, тобто рефрену чи приспіву, і наявність архітектонічних ознак рондо. Рефрен діалогує з трьома композиційними частинами *A*, *C*, *D*, укладеними на різному тематичному матеріалі.

Форма окремих композиційних ланок ( $A B$ ,  $C B$ ,  $D B$ ) опирається на звиклу пісенну безрепризну двочастинність із розмежуванням на заспів і приспів. Але в разі аналізованого романсу «заспівна» частина пісенної форми експонує щоразу новий тематизм. Зважаючи на

цю обставину, окреслення композиційної структури романсу як куплетної пісенної форми заспівно-приспівного взірця видається малоефективним і малоїмовірним.

На користь рондової організації й тричастинної дефініції форми свідчить і локалізація тематичного матеріалу середньої частини С у тональності домінанти (D-dur, початкова тональність G-dur).

Початкова частина А романсу в архітектонічному аспекті презентує чіткий метричний восьмитактовий період повторної будови, що збігається з поділом чотирирядкового вірша (строфи).

Римування вірша перехресне: a b a b

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| L'aube naît et ta porte est close, | a |
| Ô ma belle, pour quoi sommeiller?  | b |
| À l'heure où s'éveille la rose     | a |
| Ne vas-tu pas te réveiller?        | b |

Музичний текст початкового восьмитактового модулюючого періоду розмежовується на сегменти a b a<sub>1</sub> c (2 + 2 + 2 + 2). Мелодичний контур a<sub>1</sub> інтонаційно ідентичний первинному варіантові a, несуттєво модифікується лише ритмічний компонент: за вимогою словесного тексту окремі одиниці ритму подрібнюються на дві ритмічні вартості (замість четвертної тривалості впроваджується пунктована формула ритму). В останньому сегменті періоду відбувається модуляція в тональність домінанти (G-dur – D-dur).

Фактура фортепіанного супроводу (бас і розкладені гармонічні фігурації) цілком відповідає природі романсового акомпанементу. Гармонічна основа не надто ускладнена й ґрунтується на послідовності гармоній T D<sup>6</sup><sub>5</sub> T II<sub>6</sub> DD<sup>6</sup><sub>5</sub> D (перше речення) T D<sup>6</sup><sub>5</sub> T=S II K<sup>6</sup><sub>4</sub> D<sub>7</sub> T (друге речення). D-dur – тональність домінанти першого речення й водночас домінанта тональності g-moll, у якій розпочинається рефрен, крім того, вона анонсує тональний план другої частини романсу.

Римування рефрену: ab ab

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| Ô ma charmante, écoute ici,        | a b |
| L'amant qui chante et pleure aussi | a b |

Структура короткого рефрену збільшується до розмірів десятитактового модулюючого періоду (g-moll – G-dur) через повторення його цілісного тексту й останнього рядка.

Отже, початковий композиційний розділ А та рефрен у тематичному й тонально-гармонічному аспекті утворюють цілісну замкнуту структуру, перша фаза якої здійснює модуляцію в тональну сферу домінанти, друга фаза, відштовхуючись від однойменного мінору, знову повертає розвиток до початкового тонального плану.

Друга частина розпочинається в тональності D-dur, анонсованій у першій частині. Як і початковий розділ, друга частина, відповідаючи вербально-текстовій основі, укладається у форму квадратного метричного восьмитактового періоду, що без жодних модуляцій сполучається з рефреном. Віршування ідентичне з попереднім a b a b. Натомість розмежування структурних одиниць музичного тексту другої частини відрізняється від початкового поділу, оскільки відсутність потреби в модуляції дає змогу зберегти структурну ланку b, не упроваджуючи нового елемента (c). Структура музичного тексту другої частини ближча до структури поетичного інваріанта: a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub>.

У другій частині змінюється також фактурна презентація супровідного плану: романсові гармонічні фігурації локалізуються у вертикальній площині (репетиція акордових сполучень у тріольній ритміці).

Третій розділ С презентує тональну репризу (повернення G-dur), хоча не є тематичною репризою. Як і попередні розділи А і В, розділ С укладається у восьмитактовий період повторної структури. Співвідношення вербального й музичного структурування в цьому композиційному фрагменті відповідає початковому, тобто поділ музичної форми на сегменти  $a\ b\ a_1\ c$  – своєрідна структурна реприза музичного тексту.

Мелодична лінія наділена радше специфікою інструментальних голосів: її контур кристалізується на загальних формулах інтонаційного розгортання ( $g^1\ h^1\ d^2\ g^2$ ,  $fis^1\ a^1\ c^2\ e^2$ ).

Характер твору – ліричний, наспівний, кожна фраза вимагає гнучкості й наповненості голосу. Цей романс може виконувати як сопрано, так і тенор. Особливу увагу звертаємо на вимову слів, оскільки це єдиний твір із циклу, написаний французькою мовою.

**Висновки.** Пісенна творчість Гаetano Доницетті викликає зацікавлення китайських виконавців у сенсі пізнання й вивчення європейських культурних традицій і видається потрібною сферою для розширення мистецьких горизонтів і збагачення концертного репертуару. У пропонованих для розгляду камерних творах Г. Доницетті з вокального циклу «Nuit d'été à Pausilippe» на основі докладного музично-теоретичного аналізу спостерігаємо риси яскравого мелодичного обдарування композитора, його глибоко поетичного таланту й відчуття театральності. У кожній із 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. На нашу думку, ці твори може виконувати ліричне/лірико-драматичне сопрано або ліричний/лірико-драматичний тенор. Щодо особливостей якості голосу й виконавських можливостей належить зазначити, що голос повинен бути доволі гнучким і достатньо вишкolenим, щоб професійно виконати ці твори, більшість із яких є доволі складними як у технічному, так і у виконавському стосунку. Актуальність визначається насамперед потребою вивчення камерно-пісенної творчості композитора крізь призму власних тлумачень авторки дослідження. Перспективи подальших наукових пошуків полягають у продовженні дослідження багатой пісенної спадщини видатного італійського композитора Г. Доницетті крізь призму подальшого музично-теоретичного аналізу й виконавського процесу.

### Література

1. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доницетті, Ш. Гуно, Дж. Пуччіні). 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2020. 179 с.
2. Ван Мінцзе. Твори Г. Доницетті у втіленні ліричної експресії вираження «божевілья від любові». *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність* : тези і матеріали Міжнародної науково-творчої конференції (29–30 листопада 2024). Одеса, 2024. С. 21–22.
3. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
4. Драч І. Гаetano Доницетті в італійській опері-буффа. *Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів)* : збірник наукових 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* : збірник праць. Київ, 1988. С. 87–92.
6. Драч І.С. Оперна творчість В. Белліні і Г. Доницетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1990.
7. Є Лінь. Сучасна вокальна школа в Китаї. Методологічні засади в контексті європейсько-китайських культурницьких зв'язків. *Науковий вісник НМАУ. Серія «Естетика і практика мистецької освіти»* : збірник статей. Київ, 2008. С. 173–179.
8. Стахевич О. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття. 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П.І.Чайковського. Київ, 1997.

9. Су Жуй. Інтонаційна структура опер Гаetano Доницетті (на прикладі «Анни Бoleйн»). *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2022. № 2. Р. 189–194.
10. Черкашина М. Історична опера епохи романтизму: досвід дослідження. Київ : Муз. Україна, 1986. 182 с.
11. 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).
12. Ashbrook W. Donizetti and his Operas. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.
13. Barblan G. L'Opera di Donizetti. Bergamo : Banca Mutua Popolare di Bergamo, 1948.
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.

