

Кваліфікаційна наукова праця на
правах рукопису

Назимчук Дарія Анатоліївна

УДК 784:792.071.2]792.5(460)(043)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

«Іспанська сарсуела: виконавський аспект»

025 «Музичне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Назимчук Д. А.

Творчий керівник: **Семененко Ірина Валентинівна**, заслужена артистка України, в. о. професора кафедри оперного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Науковий консультант: **Гоменюк Світлана Григорівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	3
ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ 1. САРСУЕЛА ЯК ЖАНР ІСПАНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ	18
1.1 Роль сарсуели в іспанській музичній культурі	18
1.2 Сарсуела як об’єкт культурологічних та музикознавчих досліджень: огляд літератури	21
1.3 Система жанрових різновидів сарсуели	36
1.4 Мала сарсуела у зв’язках з оперною традицією	39
РОЗДІЛ 2. ОКРЕМІ ПИТАННЯ ВИКОНАННЯ АРІЙ З ІСПАНСЬКИХ САРСУЕЛ (НА ОСНОВІ РОБОТИ НАД ТВОРЧИМ ПРОЄКТОМ)	55
2.1 Проблеми іспанської вимови у співі (з досвіду опрацювання арій з сарсуел)	55
2.2 Виконавські засоби виразності в аріях з сарсуел.....	59
ВИСНОВКИ	96
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	101
ДОДАТОК А. Афіша творчого мистецького проєкту.....	108
ДОДАТОК Б. Список публікацій здобувача за темою	109
ДОДАТОК В. Інформація про апробацію результатів дослідження.....	109

АНОТАЦІЯ

Назимчук Д. А. Іспанська сарсуела: виконавський аспект. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Зміст анотації. Сарсуела – лірико-драматичний жанр музичного театру, який сформувався в Іспанії XVII століття. Попри істотні зміни в ході еволюції, періоди розквіту і занепаду, сарсуела зберігала домінуючу рису – поєднання в одному творі розмовних і музичних сцен. Назва «сарсуела» походить від Палацу Сарсуели в передмісті Мадрида, в якому було поставлено перші твори. З'явившись у в аристократичному середовищі, сарсуели з часом розповсюдились серед містян й увійшли до репертуару публічних театрів Мадрида. Сарсуелу сприймали як альтернативу імпортованій італійській опері: на відміну від опери, сарсуела виконувалася рідною іспанською мовою.

Виділяють два історичних стильових різновиди сарсуели: ранню барокову (1630-1750 рр.) та зрілу романтичну (1850-1950 рр.). Останню також прийнято ділити на два типи: «*género grande*» (великий жанр схожий до великої опери) та «*género chico*» (малий жанр, одноактні вистави).

Сарсуела є важливим надбанням іспанської музичної та театральної культури, в той же час вона залишається маловідомим жанром в українському музикознавстві та вокальному виконавстві. Відтак вважаємо доцільним привернути увагу як музикознавців, так і співаків до жанру сарсуели, ввести до наукового обігу невідомі твори, що можуть прикрасити вокальний виконавський репертуар. Це зумовлює **актуальність та новизну дослідження.**

Мета дослідження полягає у виявленні та описі системи композиторських та виконавських засобів сарсуели, обумовлених її жанровим стилем.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві дослідження фокусується на сарсуелі як специфічному жанрі іспанського музичного театру. На прикладі ряду арій для сопрано з іспанських сарсуел вперше розглянуто та систематизовано виконавські труднощі. Додатково зазначена систематизація іспанської вимови в аріях.

У першому розділі дослідження жанр сарсуели розглядається як складова іспанської музичної та театральної культури, як жанр, в якому виявляється національна ідентичність. На основі музикознавчої літератури досліджуються різні аспекти становлення жанру: вперше наведено історичні передумови виникнення, етапи розвитку, жанрові різновиди сарсуели, проаналізовано зв'язки з європейською оперною традицією. Особливу увагу приділено двом основних жанровим різновидам: бароковій сарсуелі та романтичній сарсуелі з її поділами на велику сарсуелу (*zarzuela grande*) та малу сарсуелу (*zarzuela chico*). Виокремлено характерні ознаки, які формують кожен з цих різновидів. На основі окремих прикладів сарсуели *chico* проаналізовано вплив класичної опери на сарсуелу.

У другому розділі дослідження увагу зосереджено на особливостях виконання арій з іспанських сарсуел, зокрема питанню правильної вимови іспанських слів, а також композиторських та виконавських засобів виразності в аріях. Розділ має практичну спрямованість та структурований відповідно до логіки роботи співачки над вокальним репертуаром, що став основою творчого проєкту. На основі аналізу окремих арій для сопрано виявлено, що іспанський колорит втілено у системі композиторських засобів виразності, до яких належать: *гармонія*, що використовує особливості домінантових ладів; *мелодика*, насичена мелізмами та стрімкими пасажами; контраст, як провідний засіб композиційного розвитку (ладовий, фактурний, ритмічний); схожість в композиційній будові арій. Також проаналізовано виконавські засоби

виразності в кожній з арій, які сприяють підсиленню національного колориту: динамічні акценти, контрасти (динамічні, темпові), додавання вокальних прикрас та імпровізації у виконанні, залучення музичних інструментів (кастаньєти) та візуальних атрибутів (троянда).

Ключові слова: іспанська музика, музичний театр, сарсуела, сопрано, вокальний репертуар, національний стиль в музиці, виконавська інтерпретація.

ABSTRACT

Nazymchuk D. A. Spanish zarzuela: the performance view. – Qualification scientific work as a manuscript.

Scientific justification of a creative art project for obtaining an educational and creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (field of knowledge 02 “Culture and Art”). – P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2025.

Abstract content. Zarzuela is a lyric-dramatic genre of musical theatre that originated in 17th-century Spain. Despite significant transformations throughout its evolution, as well as periods of flourishing and decline, zarzuela retained its defining feature – the combination of spoken and musical scenes within a single work. The term *zarzuela* derives from the Palacio de la Zarzuela, a royal hunting lodge near Madrid, where the first works were staged. Having appeared in aristocratic circles, zarzuela later spread among the urban population and entered the repertoire of Madrid’s public theatres. It was perceived as an alternative to imported Italian opera: unlike opera, zarzuela was performed in the native Spanish language.

Two historical stylistic varieties of zarzuela are distinguished: early Baroque (1630–1750) and mature Romantic (1850–1950). The latter is further divided into two types: *género grande* (a large-scale form akin to grand opera) and *género chico* (a smaller form, represented by one-act performances).

Zarzuela constitutes an important heritage of Spanish musical and theatrical culture, yet it remains a little-studied genre in Ukrainian musicology and vocal performance. Therefore, it is deemed essential to draw the attention of both

musicologists and singers to this genre, to introduce previously unknown works into scholarly discourse, and to enrich the vocal repertoire. This determines the **relevance** and **novelty** of the research.

The aim of the study is to identify and describe the system of compositional and performance means of zarzuela, determined by its genre-specific style.

The scientific novelty lies in the fact that, for the first time in Ukrainian musicology, zarzuela is examined as a distinct genre of Spanish musical theatre. On the basis of selected soprano arias from Spanish zarzuelas, the performance challenges have been systematically identified and analyzed. Additionally, a systematization of Spanish pronunciation in arias is presented.

In **the first section** of the study, the genre of zarzuela is considered as a component of Spanish musical and theatrical culture, as a genre in which national identity is manifested. Based on musicological literature, various aspects of the genre's formation are examined: for the first time, the historical preconditions for its emergence, stages of development, and genre varieties are presented, and its connections with the European opera tradition are analyzed. Particular attention is paid to two main genre varieties: Baroque zarzuela and Romantic zarzuela, with its divisions into zarzuela «grande» and zarzuela «chico». The characteristic features that form each of these varieties are highlighted. Based on individual examples of zarzuela chico, the influence of classical opera on zarzuela is analyzed.

The second section of the study focuses on the peculiarities of performing arias from Spanish zarzuelas, in particular the issue of correct pronunciation of Spanish words, as well as compositional and performative means of expression in arias. The section has a practical focus and is structured according to the logic of the singer's work on the vocal repertoire, which became the basis of the creative project. Based on the analysis of individual arias for soprano, it was found that Spanish color is embodied in a system of compositional means of expression, which include: harmony that uses the peculiarities of dominant modes; melodies saturated with melismas and rapid passages; contrast as the leading means of compositional development (tonal, textural, rhythmic); similarity in the compositional structure of

the arias. The performance means of expression in each of the arias that contribute to the enhancement of national color were also analyzed: dynamic accents, contrasts (dynamic, tempo), the addition of vocal embellishments and improvisations in performance, the use of musical instruments (castanets) and visual attributes (rose).

Keywords: Spanish music, musical theater, zarzuela, soprano, vocal repertoire, national style in music, performance interpretation.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Назимчук Д. А. Європейська оперна практика у дзеркалі іспанської сарсуели // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, № 140 (2024). С. 127-140. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140.318653>
2. Назимчук Д. А. Арії з іспанських сарсуел як джерело оновлення репертуару вокаліста // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, № 4 (65) 2024 р. С. 111-134. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324595](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324595)

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперного співу та теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях:

1. Назимчук Д. А. Арії з іспанських сарсуел у репертуарі Феліси Ерреро: доповідь. XIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (20-21 листопада 2023 р.). Київ: 2023.
2. Назимчук Д. А. Європейська оперна класика в дзеркалі іспанської сарсуели: доповідь. Міжнародна науково-практична конференція «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки,

популяризації та промоції» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (26-28 лютого 2024 р.). Київ: 2024.

3. Назимчук Д. А. Пародія на італійську оперну традицію в іспанській сарсуелі «Севільський цирульник» Героміно Гіменеса та Мануеля Ньето: доповідь. Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (19-20 квітня 2024 р.). Київ: 2024.

4. Назимчук Д. А. Арії з іспанських сарсуел як джерело оновлення вокального репертуару: доповідь. XIV міжнародна науково-практична конференція пам'яті Марини Романівни Черкашиної-Губаренко «Ювілейні і пам'ятні дати 2024 року» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (28-29 листопада 2024 р.). Київ: 2024.

Апробація творчого мистецького проєкту у виставі, концерті-іспиті та творчому проєкті на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

1. Назимчук Д. А. Концерт аспірантки творчої аспірантури кафедри оперного співу (27.09.2024 р.). Київ: 2024. Київська опера. Партія Марцеліни в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта: речитатив Марцеліни та Бартоло з 1 дії; дует Сюзанни та Марцеліни з 1 дії; фінал 2 дії ансамблева сцена; сцена суду, 3 дія; речитатив Марцеліни та Фігаро з 4 дії; речитатив та арія Марцеліни; фінал. https://youtu.be/_GwATEezyso

2. Назимчук Д. А. Концерт-іспит / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, малий зал імені академіка О. С. Тимошенка (23 квітня 2025 р.) Київ: 2025. Програма концерту: Ф. Барб'єрі романс Каталіни «De que me sirve» з III дії сарсуели «Los diamantes de la corona» (Діаманти корони); Ф. Барб'єрі «cancion de la Paloma» з сарсуели «El Barberillo de Lavapies» (Цирульник з Лавап'єсу); М. Ф. Кабальєро дует Карліни та Соледад «En Inglaterra los amantes...» з I дії сарсуели «Los sobrinos del Capitan Grant» (Племінники Капітана Гранта); Х. Газтамбіде романс Берти з сарсуели

«Catalina» (Каталіна); Х. Газтамбіде каватина Кончіти «Como es la vez primera...» з сарсуели «Las astas del toro» (Роги бика). <https://youtu.be/СрyаY1k8NFE>

3. Назимчук Д. А. Творчий мистецький проєкт «Іспанська сарсуела: виконавський аспект» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (10 червня 2025 р.). Київ, Будинок актора: 2025. Програма проєкту складалась з шести арій для сопрано, двох дуетів та двох гітарних номерів, а саме: Ф. Барб'єрі «cancion de la Paloma» з сарсуели «El Barberillo de Lavapies» (Цирульник з Лавап'єсу); Г. Гіменес арія Марії «Sierras de Granada» з сарсуели «La Tempranica» (Темпраніка); П. Луна. Арія «De España vengo» з II дії сарсуели «El niño judío» (Єврейський хлопчик); А. Барріос. Вальс № 4 для гітари; М. Ф. Кабальєро дует Карліни та Соледад «En Inglaterra los amantes...» з I дії сарсуели «Los sobrinos del Capitan Grant» (Племінники Капітана Гранта); Х. Газтамбіде романс Берти з сарсуели «Catalina» (Каталіна); Х. Газтамбіде каватина Кончіти «Como es la vez primera...» з сарсуели «Las astas del toro» (Роги бика); А. Монтес «Milonga al sur» дует для двох гітар; Ф. Барб'єрі «Bolero» дует для двох сопрано з сарсуели «Los diamantes de la corona» (Діаманти корони); Р. Чапі арія Луїси «Carceleras» з II дії сарсуели «Las Hijas del Zebedeo» (Дочки Зеведея). <https://youtu.be/23p2QLrr5mA>

ВСТУП

Актуальність теми. Іспанія – країна самобутньої музичної культури, яка формувалася під впливом різних національних, релігійних та історичних чинників. Самобутність іспанської музичної традиції відчували і використовували у своїх творах композитори різних національностей, вони прагнули надати оригінальності своїм творам за допомогою іспанських мотивів. Серед таких творів можемо виокремити оперу «Кармен» Ж. Бізе, «Іспанський танець» із сюїти з музики до драми Лесі Українки «Камінний господар» М. Скорика, «Іспанську рапсодію» для фортепіано Ф. Ліста, оркестрові варіації «Болеро» та оперу «Іспанська година» М. Равеля. Також композиторів часто приваблювала іспанська тематика в сюжетах творів, серед таких можемо виділити опери Дж. Верді «Ернані» та «Дон Карлос».

Іспанська музична культура представлена багатьма жанрами, а також багатьма локальними традиціями. Наприклад, в Кастилії, розташованій у центральній частині країни, розвивалися такі жанри, як: сегідилья, болеро і фанданго. В Андалусії, розташованій на півдні, розвивалися канте хондо (глибока пісня) та канте фламенко – вокальні стилі, що зазнали впливу арабської та циганської музики.

Однією з яскравих сторінок іспанської музики є сарсуела – жанр, іспанського музичного театру, який виник в XVII столітті. Чітко окреслити жанровий стиль сарсуели доволі важко, адже вона розвивалася протягом довгого періоду часу й істотно змінювалася. Та все ж, в загальних рисах її можна охарактеризувати як лірико-драматичний жанр іспанського музичного театру, в якому чергуються розмовні та вокальні сцени. Близькими сарсуелі є музично-сценічні жанри інших національних культур: наприклад німецький зінгшпіль або французька комічна опера, у яких також чергуються розмовні діалоги та спів.

Вважається, що термін «сарсуела» походить від назви Палацу Сарсуели, розташованого в передмісті Мадрида. Спочатку сарсуели служили для

придворних розваг, але згодом досить швидко стали популярними у публічних театрах Мадрида. Сарсуелу сприймали як альтернативу імпортованій італійській опері, оскільки, на відміну від опер, сарсуели ставилися рідною іспанською мовою. Період 1850-1950х років став «золотим століттям» сарсуели, відзначеним появою багатьох видатних композиторів, численними змінами стилю та великою полемікою щодо її естетичного та національного значення. Зокрема, тривали суперечки про те, чи є сарсуела самодостатнім національним ліричним жанром, чи натомість вона має служити сходинкою на шляху до розвитку національної іспанської опери, здатної кинути виклик домінуючим італійським, німецьким та французьким творам, поширеним на іспанських сценах.

Виділяють два історичних стильових різновиди сарсуели: рання барокова сарсуела (1630-1750 рр.), та зріла романтична сарсуела (1850-1950 рр.), останню також прийнято ділити на два типи: «*género grande*» (великий жанр схожий до великої опери) та «*género chico*» (малий жанр, одноактні вистави).

Сарсуела незаслужено обділена увагою дослідників та виконавців, хоча є окремі виключення. Відтак Роджер Альєр [9, 10], Еміліо Касарес Родісіо [16], Фернандо Доменек Ріко [21] в своїх працях розглядають процес становлення жанру сарсуели та її найбільш яскраві приклади. Клінтон Де Янг в своїй праці «*Zarzuela; or Lyric Theatre as Consumer Nationalism in Spain*» [57] розглядає сарсуелу як жанр, що втілює іспанську національну ідентичність; дослідник систематизує етапи розвитку жанру, аналізує деякі зразки. Антоніо Пенья і Гоні [40] в своїй праці ставить перед собою завдання систематизувати риси жанру, які б дозволили чітко ідентифікувати твори як сарсуели.

Сарсуела привертає увагу не лише дослідників, але й виконавців. Пласідо Домінго, Хосе Каррерас, Альфредо Краус підкреслювали своє захоплення сарсуелами. Зокрема, Пласідо Домінго активно популяризує цей жанр у світі: на відомому вокальному конкурсі «*Operalia*», який організовує цей співак, виділено окрему категорію «сарсуела» для учасників.

В Україні сарсуели мало виконуються і практично не досліджуються. Серед нечисленних музикознавчих праць, в яких хоча б побіжно йшла мова про сарсуели, можемо виділити працю Н. Любенко «Музичний театр Іспанії XIX століття у річищі культурно-історичних і духовних підвалин Ренасім'єнто» [3]. Одне з завдань цього дослідження полягає у виявленні рис духовної сарсуели у творчості І. Альбеніса, М. де Фальї та Т. Бретона.

У виконавській площині презентацію сарсуели було здійснено в лютому 2017 року в Києві, в Національній філармонії, в рамках концерту «Вечір іспанської сарсуели у Філармонії» з нагоди візиту іспанського тенора Ізраеля Лозано та диригента оркестру Рікардо Касеро. Програма концерту складалася з інструментальних номерів, арій, дуетів із найбільш популярних сарсуел Іспанії. У першій частині концерту виконувалися арії та дуети з опери «Кармен», таким чином актуалізувалася тема «Іспанія у музиці європейських композиторів». Також у 2024 році відбулася прем'єра сарсуели «Шафранова троянда» композитора Хасінто Геррери в Національній опереті України. Це стало першим знайомством українського глядача з іспанським ліричним жанром.

Отже, актуальність теми обумовлена тим, що, хоча сарсуела є важливим надбанням іспанської музичної та театральної культури, вона залишається маловідомим жанром в українському музикознавстві та вокальному виконавстві. Відтак вважаємо доцільним привернути увагу як музикознавців, так і співаків до жанру сарсуели, ввести до наукового обігу невідомі твори, що можуть прикрасити вокальний виконавський репертуар.

Об'єкт дослідження – іспанська сарсуела як специфічний жанр іспанського музичного театру.

Предмет дослідження – комплекс композиторських та адекватних їм виконавських засобів виразності використаних в аріях для сопрано в іспанських сарсуелах.

Мета дослідження полягає у виявленні та описі системи композиторських та виконавських засобів сарсуели, обумовлених її жанровим стилем.

Наукові завдання:

- на основі опрацювання музикознавчої літератури узагальнити відомості про специфіку сарсуели як жанру, її розвиток, відмінності сарсуел різних історичних стилів;
- визначити особливості іспанської мови в співі, та прослідкувати вплив мовної артикуляції на виконавську інтерпретацію сарсуел;
- на основі аналізу окремих творів прослідкувати особливості сюжету, драматургії, музичної мови сарсуел різних історичних стилів (зокрема, малої та великої сарсуел);
- на прикладі окремих арій з сарсуел описати типові виконавські складнощі та способи роботи над ними.

Методи дослідження. В дослідженні поєднуються загальнонаукові та специфічні музикознавчі методи. До перших належать: *метод систематизації та узагальнення* (на основі опрацювання культурологічної та музикознавчої літератури підсумовуються відомості щодо походження й розвитку жанру сарсуели, його значення в іспанській культурі); *дедуктивний метод* (специфіка жанрового канону сарсуели простежується на прикладі ряду творів); *емпіричний метод* (на основі виконавської роботи над аріями з іспанських сарсуел узагальнюються типи виконавських труднощів та способи роботи над ними). До специфічних музикознавчих методів застосованих в дослідженні належать: *метод музикознавчого аналізу* спрямований на виявлення системи композиторських засобів виразності в аріях сарсуел та *метод виконавського аналізу* зазначених творів.

Наукова новизна дослідження. Вперше в українському музикознавстві дослідження фокусується на сарсуелі як специфічному жанрі іспанського музичного театру. На прикладі ряду арій для сопрано з іспанських сарсуел

вперше розглянуто та систематизовано виконавські труднощі. Додатково зазначена систематизація іспанської вимови в аріях.

Теоретичну базу дослідження формують праці, які умовно можна розділити на три групи. До першої групи належать роботи, що висвітлюють історію розвитку іспанської музичної культури в цілому. До таких джерел віднесемо дисертацію О. Сакало [6], працю Хосе Велла Техада [54], підручник Карла Ван Вехтена [53], статтю Адольфо Салазара [48], монографії Антоніо Мартіна Морено [35] та Карлоса Гомеса Амата [11]. Другу групу складають дослідження, які розглядають сарсуелу як жанр, з притаманною йому динамікою розвитку, особливостями сюжету, музичної мови тощо. Серед таких джерел виділимо статті Франсіско Хав'єр Гонсалес Мартіна [27], Марії Енсіні Кортізо [17], а також праці Кетрін Еліз Вестховен [56], Хорхе Товара [52] та Еміліо Касарес Родісіо [14]. До третьої групи джерел віднесемо роботи, автори яких аналізують та розглядають окремі сарсуели. Як найбільш важливі для проблематики нашого дослідження виокремимо праці Яри Лусії Родрігес [44] та Хосе Прієто Маруган [41].

Практичне значення наукового обґрунтування творчого проєкту полягає у можливості використання його результатів у навчальних курсах з історії зарубіжної музики, музичної інтерпретації. Окремі положення дослідження можуть бути розвинуті в наукових працях, пов'язаних з вивченням іспанської музичної культури, історії музичного театру, теорії музичних жанрів, питаннями національного стилю в музиці тощо. Результати дослідження можуть бути корисними у практичних заняттях з сольного співу, у творчій діяльності співачок сопрано та режисерів зокрема.

Апробація матеріалів дослідження відбулася на засіданнях кафедри оперного співу, а також чотирьох міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях:

1. Назимчук Д. А. Арії з іспанських сарсуел у репертуарі Феліси Ерреро: доповідь. XIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати

2023 року» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (20-21 листопада 2023 р.). Київ: 2023.

2. Назимчук Д. А. Європейська оперна класика в дзеркалі іспанської сарсуели: доповідь. Міжнародна науково-практична конференція «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (26-28 лютого 2024 р.). Київ: 2024.

3. Назимчук Д. А. Пародія на італійську оперну традицію в іспанській сарсуелі «Севільський цирульник» Героміно Гіменеса та Мануеля Ньето: доповідь. Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (19-20 квітня 2024 р.). Київ: 2024.

4. Назимчук Д. А. Арії з іспанських сарсуел як джерело оновлення вокального репертуару: доповідь. XIV міжнародна науково-практична конференція пам'яті Марини Романівни Черкашиної-Губаренко «Ювілейні і пам'ятні дати 2024 року» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (28-29 листопада 2024 р.). Київ: 2024.

Апробація творчого мистецького проєкту:

1. Назимчук Д. А. Концерт аспірантки творчої аспірантури кафедри оперного співу (27.09.2024 р.). Київ, Київський муніципальний академічний театр опери та балету. Партія Марцеліни в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта: 1) Речитатив Марцеліни та Бартоло з I дії; 2) Дует Сюзанни та Марцеліни з I дії; 3) Фінал 2 дії, ансамблева сцена; 4) Сцена суду з IV дії; 5) Речитатив Марцеліни та Фігаро з IV дії; 6) Речитатив та арія Марцеліни з IV дії; 7) Фінал. https://youtu.be/_GwATEezyso

2. Назимчук Д. А. Концерт-іспит аспірантки творчої аспірантури (23.04.2025 р.). Київ, малий зал імені академіка О. С. Тимошенка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Програма: 1) Ф. Барб'єрі романс Каталіни з сарсуели «Діаманти корони»; 2) Ф. Барб'єрі «сancion de la Paloma» з сарсуели «Цирульник з Лавап'єсу»; 3) М. Ф. Кабальєро дует Карліни

та Соледад з сарсуели «Племінники Капітана Гранта»; 4) Х. Газтамбіде романс Берти з сарсуели «Каталіна»; 5) Х. Газтамбіде каватина Кончіти з сарсуели «Роги бика». <https://youtu.be/СрyаY1k8NFE>

3. Назимчук Д. А. Творчий мистецький проєкт «Іспанська сарсуела: виконавський аспект» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (10 червня 2025 р.). Київ, Будинок актора: 2025. Програма проєкту складалась з шести арій для сопрано, двох дуетів та двох гітарних номерів, а саме: Ф. Барб'єрі «cancion de la Paloma» з сарсуели «El Barberillo de Lavapies» (Цирульник з Лавап'єсу); Г. Гіменес арія Марії «Sierras de Granada» з сарсуели «La Tempranica» (Темпраніка); П. Луна. Арія «De España vengo» з II дії сарсуели «El niño judío» (Єврейський хлопчик); А. Барріос. Вальс № 4 для гітари; М. Ф. Кабальєро дует Карліни та Соледад «En Inglaterra los amantes...» з I дії сарсуели «Los sobrinos del Capitan Grant» (Племінники Капітана Гранта); Х. Газтамбіде романс Берти з сарсуели «Catalina» (Каталіна); Х. Газтамбіде каватина Кончіти «Como es la vez primera...» з сарсуели «Las astas del toro» (Роги бика); А. Монтес «Milonga al sur» дует для двох гітар; Ф. Барб'єрі «Bolero» дует для двох сопрано з сарсуели «Los diamantes de la corona» (Діаманти корони); Р. Чапі арія Луїси «Carceleras» з II дії сарсуели «Las Hijas del Zebedeo» (Дочки Зеведея). <https://youtu.be/23p2QLrr5mA>

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:

3. Назимчук Д. А. Європейська оперна практика у дзеркалі іспанської сарсуели // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, № 140 (2024). С. 127-140. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140.318653>

4. Назимчук Д. А. Арії з іспанських сарсуел як джерело оновлення репертуару вокаліста // Часопис Національної музичної академії України ім.

П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, № 4 (65) 2024 р. С. 111-134. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324595](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324595)

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 111 сторінок, з них основного тексту – 91 сторінка. Список використаних джерел містить 58 позицій.

РОЗДІЛ 1.

САРСУЕЛА ЯК ЖАНР ІСПАНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

1.1 Роль сарсуели в іспанській музичній культурі

Іспанська культура увібрала в себе здобутки культур іберійських, африканських, арабських етносів. Період арабського завоювання та подальше повернення іспанських земель (Реконкіста) позначився на культурі, в протистоянні з арабами формувалася іспанська ідентичність. Завдяки визначним географічним відкриттям Іспанія в добу Ренесансу перетворилася на одну з найбільших у світі морських імперій. Імперський період історії також позначився на розвитку культури Іспанії: традиції колоній асимілювалися й ставали органічною частиною культури метрополії. Отже, самобутність іспанської культури визначається інтенсивністю, різноманітністю і тривалістю контактів між народами, що в різні часи населяли Піренейський півострів, а також жили в сусідстві з ним.

Іспанська музика – як складова культури – також позначена різноманітними національними впливами. Серед них помітно виділяються арабський, циганський. Синтез культур сформував власну музичну традицію, що стала важливою частиною національної ідентичності. Попри розмаїття культуротворчих чинників, в музиці Іспанії поступово склався самобутній національний стиль, який проявляється в ладовій організації (що у свою чергу проявляється в горизонтальній проєкції – мелодії, та вертикальній - гармонії), ритмічній специфіці, а також у певній виконавській свободі, яка є основою варіативності, імпровізації.

Джон Гріффітс у монографії «*The Spanishness of Spanish Music*» [28] визначає наступні характерні риси іспанської музики:

- 1) модальні ладові структури,
- 2) характерні гармонічні послідовності,
- 3) чітка ритміка,
- 4) використання народних танцювальних форм (*fandango, seguidilla, jota* та інші),

- 5) схильність до імпровізації,
- 6) тісний зв'язок із фольклором.

Яскраво репрезентує іспанську музичну культуру фламенко – специфічний стиль виконання, а також музичний жанр. У фламенко поєднуються пісня, інструментальний супровід (гітара) і танець. Стилль фламенко відзначається надзвичайною експресією, чуттєвістю, а також технічною складністю. Фламенко став культурним символом південної Іспанії та проявляється в численних варіаціях і жанрових формах.

Поруч із фламенко у XVII столітті виникає ще один жанр, що став визначальним для іспанського музичного театру – сарсуела. Сарсуела, так само, як і фламенко, характеризується певним синкретизмом. Сарсуела поєднує музику, театральну гру, спів і танець, отже, правильно вважати її специфічним жанром національного музичного театру Іспанії.

Виникнення жанру сарсуели пов'язане із придворним побутом часів Філіпа IV Великого, короля Іспанії та Португалії (1605-1665). Сарсуела поступово вийшла за межі придворного театру, пройшла численні етапи розвитку і стала важливим надбанням іспанської музичної культури. Завдяки поєднанню комічних і драматичних елементів сарсуела стала завойовувати прихильність широких верств населення, отже пододала елітарність, пов'язану з її походженням. Музика сарсуели нерідко використовує фольклорний матеріал – як у вигляді цитат популярних мелодій, так і більш опосередковано – відтворюючи особливості ритміки, фактури, виконавські прийоми, властиві народній музиці. Від вишуканого способу придворної розваги сарсуела розвинулася до жанру, якому під силу відтворювати соціально значущі теми, надавати їм виразного звучання. Нерідко сюжети сарсуел засновувалися на побутових подіях, на актуальних проблемах суспільства – соціальних, історичних, культурних.

Отже, можна стверджувати, що сарсуела певною мірою є квінтесенцією іспанської музики. Виділимо риси, які характеризують сарсуелу як жанр іспанського музичного театру.

1. **Національний колорит.** Сарсуела ввібрала в себе народні традиції різних етносів Іспанії. В сарсуелах використовуються фольклорні мелодії, ритми та теми близькі до повсякденного життя іспанців.

2. **Іронія та сарказм.** В сарсуелі часто використовується гумор для висвітлення соціальних питань та зображення персонажів. Це можна побачити у використанні пародійних елементів, які є відображенням несерйозного ставлення до певних високих жанрів (передусім опери, про що детальніше мова йтиме в підрозділі 1.4 дослідження). Гумор є невід'ємною рисою сюжетів сарсуел, в яких критикуються соціальні проблеми, суспільні стереотипи тощо.

3. **Імпульсивність.** Кожен момент сарсуели сповнений пристрасі та виразності – як в музичному так і в драматичному плані. Емоційні підйоми, запальні діалоги, швидкі зміни настрою, від радості до трагедії, від любові до гніву – все це створює емоційну напругу, дозволяє зберігати динамічність, яка властива іспанському темпераменту.

4. **Еклектизм.** Можна сказати, що сарсуела – жанр, який за умовами соціального побутування протиставлявся високим жанрам (передусім опері) – відзначалася певною невибірковістю, сміливим поєднанням несумісних, суперечливих елементів.

5. **Карнавальність.** Сарсуелі властива яскрава театральність, поєднання серйозного з комічним, високого з буденним. В результаті створюється видовище, що нагадує свято або ж виставу з яскравими костюмами, піснями, танцями та музикою.

Отже, сарсуела займає особливе місце в іспанській музичній культурі, оскільки вона поєднала багатство іспанської традиції, гумор, емоційну насиченість в яскраву музично-театральну форму. Сарсуела стала важливим символом іспанської культурної ідентичності.

1.2 Сарсуела як об'єкт культурологічних та музикознавчих досліджень: огляд літератури

Попри значний інтерес до жанру сарсуели з боку закордонної наукової та виконавської спільноти, в Україні цей жанр залишається практично не досліджений, але є певні виключення. Загалом основу нашого дослідження складатимуть праці зарубіжних дослідників, які висвітлюють історичний розвиток іспанської музичної культури та жанру сарсуели зокрема.

Серед робіт, що стали контекстною базою для нашого дослідження, знаходяться ті, які розглядають іспанську культуру загалом. Серед таких виділимо праці дослідників Карла Ван Вахтена [53], Адольфо Салазара [48], Антоніо Мартіна Морено [35] та Карлоса Гомеса Амата [11]. Автори в своїх монографіях детально описують розвиток іспанської музики, зосереджуючись на ключових етапах, видатних композиторах та жанрах, в яких вони працювали, а також на культурних, соціальних та політичних контекстах, що впливали на формування музичних традицій Іспанії. Автори також досліджували взаємозв'язки між іспанською музикою та музичною культурою інших народів, відзначаючи впливи арабської, циганської та інших культур на музичний розвиток Іспанії. Окрім того, автори відводять вагоме місце історії розвитку окремих жанрів професійної та народної музики Іспанії (зокрема, сарсуели), а також описують діяльність провідних іспанських композиторів таких, як Ісаак Альбеніс, Томас Бретон, Руперто Чапі та інші. Варто також виділити дисертацію української музикознавиці Олени Сакало: «Іспанія в художньому житті Європи XVII – XIX століть та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді» [6]. У цій роботі авторка досліджує вплив іспанської культури на європейські музичні традиції, зокрема аналізує, яким чином іспанський колорит та його культурні елементи органічно вплітаються в загальний контекст італійських опер Дж. Верді. Авторка стверджує, що: «особлива давня традиція культурних зв'язків склалася між Іспанією та Італією завдяки територіальній близькості й характерові соціально-політичних стосунків. В оперній спадщині Дж. Верді відображені обидві

тенденції іспанських впливів: романтична загальноєвропейська та іманентно італійська» [6, ст. 3]. Такий підхід є близьким і для нашого дослідження, адже сарсуела – це жанр в якому виявляється унікальний іспанський музичний колорит, що певною мірою резонує з ширшими європейськими культурними процесами, зокрема з розвитком і розповсюдженням італійської опери.

Наступні дослідження присвячені жанру сарсуели: в них аналізується динаміка розвитку, різноманітність форм та типів, характерні особливості структури та музичної мови сарсуели. Огляд літератури викладено у відповідності до періодизації розвитку жанру: спочатку розглядаються праці, присвячені бароковій сарсуелі, потім – романтичній сарсуелі, в т. ч. великій сарсуелі (*zarzuela grande*) та малій сарсуелі (*zarzuela chico*), далі – праці, які розглядають історію сарсуели загалом.

Вагомою для розуміння специфіки еволюції сарсуели, особливостей трансформації її жанрового стилю є праця Кетрін Еліз Вестховен [56], у якій авторка поглиблює розуміння барокової сарсуели як жанру, що поєднує музичні, театральні елементи, а також спирається на міфологічні сюжети. Дослідниця окреслює особливості барокової сарсуели, з-поміж яких зазначає: поділ на два акти; розгортання дії в пасторальному середовищі; чергування музичних сцен та розмовних інтерлюдій; сюжети натхненні класичною міфологією. Свою увагу дослідниця зосереджує на творі «Los Elementos» Антоніо Літереса, на прикладі якого виявлено зв'язки барокової сарсуели із загальноєвропейськими тенденціями барокової опери. Серед українських музикознавчих праць особливої уваги заслуговує стаття Н. Любенко [3], в якій окрім відомостей про розвиток музичного театру Іспанії, розглядається роль духовної сарсуели в творчості І. Альбеніса, Т. Бретона та М. де Фальї. Духовна сарсуела є окремим різновидом барокової сарсуели.

Серед джерел, що описують жанр романтичної сарсуели, виділимо статтю Марії Енсіни Кортізо [17], яка узагальнює розвиток жанру протягом першої половини XIX століття. В своїй роботі авторка пропонує періодизацію

розвитку сарсуели на основі критерію стабілізації її форми. Таким чином, М. Е. Кортізо виділяє:

1. **період невизначеності 1832-1847 рр.** (у Кортізо – період формальної невизначеності), для якого характерні переважно одноактні твори, в яких активно використовувались різні діалекти Іберійського півострова (*zarzuela chico*).

2. **перехідний період 1847-1850 рр.** (у Кортізо – період формального переходу), для якого властиві двохактні сарсуели, в яких використовувався більш універсальний класичний варіант іспанської; дослідниця вважає це початком формування великої сарсуели. До цього періоду належать сарсуели «*Colegialas y Soldado*» (Школярки та солдат) та «*El duende*» (Чарівник) композитора Рафаеля Ернандо.

3. **період розквіту великої сарсуели з 1851 року** (у Кортізо – період зрілості), коли з'явилася трьохактна велика сарсуела (*zarzuela grande*), яка гармонійно поєднала традиційні іспанські та сучасні їй європейські тенденції музичного театру. Важливим орієнтиром цього етапу стала прем'єра сарсуели Франсіско Барб'єрі «*Jugar con fuego*» (Гра з вогнем) в Teatro del Circo в Мадриді.

В дослідженні ми спираємося на періодизацію розвитку сарсуели, запропоновану М. Е. Кортізо.

У статті Франсіско Хав'єра Гонсалеса Мартіна [27] досліджується роль сарсуели (зокрема, сарсуели *chico*) у формуванні національної ідентичності іспанців, в ній також аналізуються політичні та соціокультурні чинники, що вплинули на розвиток жанру.

Автори Хорхе Товар [52] та Еміліо Касарес Родісіо [14] в своїх працях досліджують еволюцію іспанського музичного театру, в цьому контексті розглянуто також еволюцію сарсуели. Роджер Альєр в монографії «*La zarzuela*» [10], а також у написаній декількома роками раніше праці [9] розглядає визначення жанру та його характеристики, історію та ключові постаті від 1640-х років до сучасності.

Тож на основі узагальнення відомостей з музикознавчих праць коротко опишемо історію розвитку сарсуели, актуалізуючи також необхідний соціально-історичний контекст.

Іспанія – країна, яка проходила через різні політичні та соціальні трансформації (зміна правлячих династій, втрата територій та міжнародного впливу, війни, економічні та політичні кризи). Розвиток національної культури, зокрема музичного театру Іспанії, знаходився в тісному зв'язку з періодами розквіту або занепаду держави. Можна виділити наступні історичні періоди в розвитку Іспанії, які припадають на час формування й розвитку жанру сарсуели:

1. **Період XVII століття.** Іспанія перебуває під владою Габсбургів, країною править Філіп IV (1621-1665 рр.). Це час економічної та політичної кризи. В цей час країна бере участь у війнах за збереження європейських територій, зокрема у тринадцятирічній війні та війні з Францією. Все це певною мірою виснажує ресурси країни. Економіка починає переживати важкі часи, зокрема скорочення надходження дорогоцінних металів з Америки призводить до економічної кризи. На цьому тлі розгортаються повстання в Каталонії та Португалії, що призводить до остаточної втрати португальської корони, а також повстання в Арагоні та Андалусії. Соціальна структура Іспанії залишається жорсткою ієрархічною [32]. У цьому ж столітті зароджується музично-театральний жанр сарсуели. Виникнення жанру пов'язують з правлячою династією, а саме з Філіпом IV. Перші вистави відбувалися у мисливському павільйоні *Palacio de la Zarzuela* неподалік Мадрида. Твори цього періоду орієнтовані на традиції придворного етикету, в них відображувався світогляд іспанської аристократії. Як не парадоксально, але попри кризу в державі, культура переживала свій «золотий вік» (*Siglo de Oro*) [22]. Після смерті Філіпа IV трон переймає Карл II (1665-1700 рр.).

2. **Період XVIII століття.** Після смерті правителя Карла II у 1700 році починається війна за іспанську спадщину, що завершилася підписанням Утрехтського миру, внаслідок якого Іспанія втратила європейські володіння

(Гібралтар, Нідерланди, Неаполь, Сардинію та інші). Війна тривала з 1701 по 1714 роки, по її завершенні на трон зійшла династія Бурбонів. Першим правителем Іспанії цього періоду стає Філіп V (1700-1749 рр.), який проводив політику централізації влади за французьким зразком. В цьому правителя підтримувала Кастилія. Все це супроводжувалося ліквідацією автономних інституцій у Валенсії та Арагоні, запровадженням єдиної адміністративної системи з кастильською мовою, законами та податками, так звана «кастильянізація», а точніше «*Decretos de Nueva Planta*» (з ісп. – декрети нового плану). Після смерті Філіпа V Іспанією править його син Фердинанд VI (1746-1759 рр.), відомий своїм поміркованим правлінням і утриманням країни в нейтралітеті під час європейських війн. Після смерті Фердинанда VI на трон сходить його зведений брат Карл III, який продовжує модернізацію країни в дусі просвітницького абсолютизму. Карл III розвивав інфраструктуру, реформував освіту, обмежував владу церкви (вигнання єзуїтів 1767 р.). На міжнародній арені правляча династія хотіла відновити свій вплив в Італії. Це стосувалося також і культури. В цей час в музично-театральному житті відбувається занепад сарсуели, сюжети якої були зарозумілими для широкої публіки. Натомість розвивалися більш прості жанри, доступні пересічній публіці, зокрема тонаділья. Італійська опера на іспанських сценах витісняє національні жанри. Сарсуела не зникає повністю, але переходить на другий план, адаптуючись до нових реалій, які стануть поштовхом до яскравого відродження жанру в добу романтизму [18].

3. Період XIX століття. Початок століття ознаменувався вторгненням Наполеона та війною за незалежність країни (1808-1814 рр.), після якої Іспанія втратила більшість колоній у Латинській Америці. По закінченні війни, згідно угоди, Наполеон повертає корону Фердинанду VII, який став наступником Карла IV. Правитель відновлює абсолютистський режим в країні, скасовує конституцію та всі її реформи указом від 4 травня 1814 року, а також відновлює привілеї духовенства та аристократії, розпочинає переслідування лібералів. Після смерті Фердинанда VII

тимчасовим правителем країни стає його дружина Марія Кристина, адже їхній дочці Ізабеллі II на той момент було всього два роки. Регентство Марії Кристини збігається з Першою карлістською війною, тому щоб виграти цю війну правителька об'єднується з лібералами. Після відставки Марії Кристини у 1840 році регентство переходить до військового генерала Еспартеро. Еспартеро правив авторитарно, доки військовий заколот у 1843 році не змусив його піти у відставку. Через політичну та соціальну кризу королевою країни проголошують Ізабеллу II, якій на той момент було лише тринадцять років. Період її правління характеризувався консерватизмом. Це був час воєн та політичної нестабільності, спричиненої боротьбою між лібералами та консерваторами. У 1868 році революція *La Gloriosa* припинила правління Ізабелли II. Після відсторонення королеви було проголошено Першу Іспанську Республіку (1873-1874 рр.). Військові заколоти та економічна криза зрештою призвели до відновлення монархії [25]. Попри бурхливі історичні події, театральне життя Іспанії переживало період піднесення, сарсуела починає формуватися як національний жанр, який протистоїть іноземним впливам, зокрема італійській опері. Середина XIX століття відзначається відродженням сарсуели та формуванням *zarzuela grande*. Такі твори базувалися на історичних або соціальних сюжетах, спиралися на народну музику, отже, були ознакою зростання національної свідомості іспанців [39].

4. **Період кінця XIX початку XX століть.** Відновлення монархії у 1874 році започаткувало період так званої «реставрації», що ознаменувався відновленням влади династії Бурбонів. Політичний устрій цього періоду базувався на конституції 1876 року, яка започаткувала систему «*turno pacífico*» – мирного почергового правління двох головних партій: лібералів та консерваторів. Усі інші політичні партії були заборонені. Спостерігалось певне економічне зростання: розвиток текстильної та металургійної промисловості, будівництво залізниць, створення банківської системи, впровадження національної валюти. Та все ж країна залишалася залежною від іноземного капіталу [23]. Натомість поразка Іспанії у війні зі США 1898 року

та втрата останніх колоній (Куби, Пуерто-Ріко, Філіппін та острову Гуам) спричинила глибоку кризу, яка отримала назву *Desastre del 98* (трагедія 98-го року). У культурно-театральному житті цього часу іспанська сарсуела продовжувала еволюціонувати. Поряд з сарсуелою *grande* починає формуватися сарсуела *chico*. Це були малі, одноактні вистави в основі яких були комічні та сатиричні сюжети, що відображали життя простого місцевого населення, часто з використанням специфічних діалектів. Такі вистави не тільки розважали глядача, а й були відгуком на актуальні події, торкалися політичних тем, корупції, класових суперечностей, проблем міської бідності та іншого. Такі театри як *Teatro Apolo* та *Teatro de la Zarzuela* стали центрами культурного життя, а сам жанр сарсуели отримав велику популярність серед широких верств населення [14].

5. **Період першої половини XX століття** був періодом Другої Республіки (1931-1939 рр.) та громадянської війни, яка призвела до розколу суспільства. Після перемоги Франко (1939 р.) встановлюється диктатура, що обмежувала свободу слова та суворо контролювала мистецтво. Сарсуела в цей час переживає занепад. Саме цензура та конкуренція з кіно та радіо звужує аудиторію жанру. Попри це, окремі твори все ж зберігають часткову популярність їх екранізують, а деякі автори продовжують популяризацію жанру, але вже за межами країни. Лише у 1950-1960-х роках сарсуела частково відновлюється як ностальгія за довоєнною культурою.

Розглянемо детальніше, якими були особливості жанрового стилю сарсуели в різні історичні періоди.

У театральному мистецтві Іспанії XVI століття була поширена практика використання у виставах окремих музичних номерів, що не були безпосередньо пов'язані з сюжетом. Наприкінці цього ж століття в Іспанії посилюються італійські впливи. Тоді ж в Італії з'являється вокально-сценічний музичний твір *dramma per musica* (з італ. – п'єса або драма для музики), який стає попередником майбутнього жанру – опери. Хоча італійські вистави не проникли в Іспанію протягом цього століття, місцева сцена все ж була під

впливом італійських сценографів, які працювали при дворі Мадрида. На початку XVII століття, завдяки приїзду до столиці папського нунція, активізувалася співпраця драматургів того часу, Лопе де Вега та Кальдерона, з музикантами Королівської капели, зокрема, з Хуаном Ідальго. Це створило сприятливі умови для появи перших сарсуел.

Місцем, де ставилися сарсуели, був розташований неподалік від Мадрида мисливський павільйон Ла Сарсуела (*palacio de la Zarzuela*), який був частиною королівського палацу Ель Пардо (*Palacio Real de El Pardo*) (див пр. 1).

Приклад 1

La Zarzuela, гравюра Луї Менсьє (1665 р.):



Король Філіппо IV мав великий інтерес до театрального мистецтва. Він часто бував у цьому палаці, а також запрошував театральні трупи з Мадрида для виконання п'єс, у яких поєднувалися музичні номери з віршованими текстами. Такі заходи були відомі як «свята сарсуели», але згодом їх стали називати просто «сарсуелами». Ця сама назва закріпилася для позначення нового музичного жанру.

Перші вистави сарсуел організовували театральні комедійні трупи, які мали своїх музикантів, багато з яких також були і акторами. Часто їх запрошували для виконання придворних або королівських вистав. Сарсуела, яка була коротшою за інші твори, що виконувалися під час королівських свят,

засновувалася на міфологічних або релігійних сюжетах, як це характерно для барокового стилю в цілому.

Основоположником жанру сарсуели вважається бароковий драматург Кальдерон де ла Барка, який працював при королівському дворі. Він значною мірою вплинув на розвиток цього музично-драматичного жанру в середині XVII століття. З нагоди другого шлюбу Філіппо IV з Маріаною Австрійською Кальдерон написав свою першу сарсуелу «*El jardín de Falerina*» (сад Фалеріни). Ще дві п'єси Кальдерона, які можна вважати сарсуелами: «*El golfo de las sirenas*» та «*El laurel de Apolo*». Обидві були створені для виконання в палаці Ла Сарсуела, остання – з нагоди народження спадкоємця трону Філіпа Просперо.

До цього часу більшість музики, що супроводжувала тексти, залишалася невідомою, а імена композиторів не згадувалися. Дослідники припускають, що автор тексту п'єс вважався єдиним автором сарсуели. Першою п'єсою Кальдерона, до якої збереглася музична партитура, – є «*La púrpura de la rosa*» (Пурпурова троянда), автором музики є Томас де Торрехона і Веласко. У творі драматург поєднував речитативи з музичними фрагментами. Твір було створено на основі класичного міфологічного сюжету та поставлено в театрі палацу Буен Ретіро на честь весілля інфанти Марії Терези з Людовиком XIV Французьким.

Музика набуває все більшого значення в загальній драматургії сарсуели. Цей процес можна прослідкувати протягом розвитку жанру у XVII столітті.

Прихід династії Бурбонів у XVIII столітті відіграв вирішальну роль в оновленні іспанського музичного театру. В цей час відбувається вихід сарсуели за межі аристократичного середовища, вона стає частиною репертуару міських театрів. Джерелом оновлення жанрового канону сарсуели починає бути італійська опера – жанр, який конкурує з сарсуелою на придворних і міських сценах. Завдяки прихильності короля Філіпа IV та частини королівського двору, опера була привезена з Неаполя та закріпилася в театрі Буен Ретіро. У місті спеціально для постановок опер було створено

новий театр Каньйос-дель-Пераль (*los Caños del Peral*), нині це Театро Реал (*Teatro Real*). Музиканти та лібретисти працювали для обох аудиторій – аристократів і містян, а їхня популярність у першій половині століття були зумовлені як королівською підтримкою, так і популярністю серед глядачів міських театрів.

Посилення впливу італійської опери на іспанський театр відбулося за часів короля Фердинанда VI, який підтримуючи оперу, організовував регулярні постановки в Буен-Ретіро та Аранхуесі (муніципалітет в Іспанії). За правління Карла III ситуація змінилася: привілеї для італійської опери зменшилися. Природним чином, сарсуела в цей час почала переживати новий етап. Символічною подією стає приїзд короля до Мадрида, який відзначили постановкою сарсуели в Буен Ретіро. Важливу роль в оновленні жанру відіграв драматург Рамон де ла Крус: він почав впроваджувати сюжети з повсякденного життя, замінивши ними традиційні міфологічні та історичні теми, що раніше домінували в сарсуелах.

Попри оновлення жанру в середині XVIII століття, сарсуела зіштовхнулася з конкуренцією з боку тонадільї (*tonadilla*) – невеликої лірико-драматичної композиції, яка спершу слугувала інтермедією або фіналом для довготривалих театральних вистав, а згодом стала самостійним жанром. Музика тонадільї обмежувалася типовими іспанськими піснями, які містили обов'язкову танцювальну частину в традиційному стилі (фанданго, болеро, сегідильї, хоти та інших). Сюжети тонадільї були побутовими, персонажі різноманітними, змальованими в легкому та гумористичному стилі. Автори створювали велику кількість таких творів для муніципальних театрів. Тонаділья стала відгуком на іноземні впливи, в ній концентрувалася автентична народна іспанська культура. Посилення популярності тонадільї стало проявом культурної напруги кінця XVIII століття між місцевим, «кастильським» (глибоко іспанським), і зовнішнім, переважно французьким. Тонаділья також вплинула на формування і розвиток жанрового канону сарсуели.

Війна за незалежність та французьке вторгнення перервали еволюцію національного ліричного жанру сарсуели. Прихід французького двору до Мадрида призводить до переваги французької оперети над сарсуелою. Руйнування в результаті воєнних дій палацу Буен Ретіро, який був театральним майданчиком для показу сарсуел XVII та XVIII століть, має безсумнівно символічне значення. Абсолютизм правителя Фернандо VII не означав нічого більше, як повернення до впливу італійської опери та занепад розвитку національного іспанського музичного театру.

Однак рішення королеви Марії Кристини створити консерваторію Реал в Мадриді в 1830 році виводить сарсуелу з занепаду. Театри де ла Круз та Прінчіпе (*Teatro del Príncipe*), а згодом нові театральні сцени театру Цирку (*teatro del Circo*), театру Вар'єте (*teatro de Variedades*), театру Базіліос (*teatro de los Basilio*s) сприяють еволюції, розвитку та поширенню сарсуели протягом XIX століття. Саме тоді закладаються основи того, що стане періодом найбільшого розквіту сарсуели після 1850 року. Починається нова епоха романтизму іспанської сарсуели та зародження її великого жанру – сарсуели «*grande*». Музика стає вже не просто прикрасою творів, вона інтегрується в текст, виражає почуття персонажів. Відомі лібретисти та композитори стають ключовими фігурами в оновленні жанру. Це знамениті та відомі автори того часу, такі як: Маріано Хосе де Ларра, Бретон де лос Еррерос, Маріано Соріано Фуертес.

В середині XIX століття оперна трупа залишила Театр Цирку в Мадриді та переїхала до нещодавно відкритого Театру Реал, її місце зайняли виконавці сарсуел. У 1851 році була створена постійна трупа сарсуели, яка орендувала театр. У складі трупи були автори, які за досить короткий час створили вершинні в розвитку сарсуели твори. Імпресаріо був Луїс де Олона, Хоакін Газтамбіде – диригент оркестру, Франсіско Барб'єрі – диригент хору, співак Франсіско Салас – режисер та перший актор, а також до них приєднається Крістобаль Оудрід відомий іспанський піаніст, диригент та композитор. Прем'єра сарсуели «*Jugar con fuego*» (Гра з вогнем) Франсіско Барб'єрі в 1851

році мала великий успіх як у публіки, так і в критиків. Дослідники вважають цю постановку початком існування сучасної сарсуели. Франсіско Барб'єрі орієнтувався на французьку комічну оперу, в основу лібрето було покладено французьку п'єсу. Успіх постановки привернув до сарсуели увагу не лише кращих виконавців, але й авторів опери, таких як Еміліо Аррієта, Фернандес Кабальєро. Вплив Театру Цирку позначився на репертуарних пріоритетах інших театрів, які також зацікавилися сарсуелою. Трупи, що виконували сарсуели, давали вистави поза Мадридом, сприяючи таким чином зростанню популярності сарсуели в усій країні. Барселона та Севілья поступово також стали центрами, в яких розвивалася сарсуела: там з'явилися свої композитори і виконавці сарсуел. Зокрема, в Барселоні вистави ставилися як каталонською, так і кастильською мовами. У ті роки сарсуела зазнавала впливу водевілю, французької комедії – в плані композиції тексту, особливостей драматургії, італійської опери – в плані музики. В той же час поступово органічною частиною сарсуел ставали іспанські сюжети та персонажі, музична мова сарсуел більшою мірою, ніж раніше, була просякнута елементами іспанського фольклору.

Роки існування мадридського театру Цирку (1842-1876) стали періодом активного розвитку жанру сарсуели. В 1856 році в Мадриді, завдяки ініціативі Барб'єрі, Газтамбіде та Луїса де Олони та фінансуванню банкіра Франсіско де лас Ріваса, завершилося будівництво Театру Сарсуели. Обидва зазначені театри протягом 60-х років XIX століття були майданчиками, на яких відбувалися найважливіші прем'єри. Сарсуела стала надзвичайно популярною: «нова буржуазія та мадридська аристократія знайшли в сарсуелі форму відпочинку, яка може співіснувати з оперою, як це відбувалося в інших європейських країнах, де співіснували опери та оперети» [34, 8].

Суспільний запит, поява і розвиток мистецьких осередків, в яких могла розвиватися сарсуела, поява великої кількості талановитих композиторів і виконавців сарсуели – все це сприяло оновленню жанру. Свідченням такого

оновлення стала поява окремого різновиду сарсуели, який називається в музикознавчій літературі *género chico* (тобто мала або коротка сарсуела).

Творцями малої сарсуели стали молоді автори: Хуан Хосе Лухан, Антоніо Рікельме та Хосе Вальєс. Прототипами малої сарсуели були *sainetes* (короткі драматичні п'єси жартівливого змісту в одному акті), що з 1868 року ставилися в маленькому мадридському театрі-кав'ярні *El Recreo*. П'єси йшли одна за одною без перерви, в одному й тому ж приміщенні протягом кількох годин, з 8:30 вечора до 11:30 ночі. Такий підхід до показу вистав отримав назву «*театр по годинах*» або «*сеанси*». Однією з цілей було також розширення театральної аудиторії завдяки зниженню цін квитків. Так виникла можливість інтегрувати музику в короткі вистави, що стало важливим кроком в еволюції сарсуели. У 1880 році відбулася прем'єра першої п'єси жанру «*chico*» під назвою «*La Canción de la Lola*» (Пісня Лоли).

Новий різновид сарсуели, що виник на основі розмовного театру, не ставив перед собою далекосяжних цілей – він мав на меті розважити міську публіку, пропонуючи їй вистави на теми повсякденного життя у супроводі приємної музики. Таким чином, мала сарсуела більшою мірою тяжіла до тональності XVIII століття, аніж до великої сарсуели. Естетика жанру була спрямована на популярність. Легка музика частково відображала дух того часу. Її можна було почути на вулицях, музичних кафе, танцювальних залах. Це були здебільшого міські танці іноземного походження: вальс, полька, танго, мазурка тощо. Окрім цього використовувалися також народні чи фольклорні іспанські мелодії з помітним впливом андалуської традиції: фанданго, хоти, сегідильї тощо. Деякі композиції бралися із популярних пісенників або з мелодій, які співали щодня. Найбільш поширеними музичними формами в малій сарсуелі були куплети, романси, дуети тощо. Тексти часто були дотепними, наповненими іронією.

Усе це стало справжнім потрясінням у світі іспанського ліричного театру останньої третини XIX століття. Автори далі продовжували складати сарсуели на два чи три акти, тобто великі сарсуели, схожі до великої опери. Однак

популярність жанру «*chico*» була настільки сильною, що практично до 1910 року, коли він пережив переломний момент, було написано і поставлено безліч коротких творів. Театри столиці та інших іспанських міст майже повністю присвятили себе цьому жанру. Найбільш яскравим свідченням успіху та поширення малої сарсуели стало відкриття нових театральних сцен у столиці. Протягом останньої третини XIX століття театри – зокрема і ті, що раніше виконували виключно великі сарсуели, як наприклад Театр Сарсуели, – повністю зосередилися на жанрі «*chico*». Успіх малої сарсуели природним чином привів до появи театру, репертуар якого складався би виключно з малих сарсуел – театру Аполо (*Teatro Apolo*).

Сарсуели *chico*, в залежності від сюжету, існували у двох формах: 1) *сайнети* спиралися на давню національну театральну традицію, та 2) у *ревю* (від фр. *revue*) розповідалося про актуальні події. В сайнетах сюжет мав менше значення, ніж типові характери персонажів; у ревю передбачалася певна послідовність музичних номерів, з'єднаних слабкою сюжетною лінією, обов'язковий happy-end завершував як сайнети, так і ревю.

На початку XX століття сарсуела (велика і мала) вступила в період кризи. Смерть кількох кращих авторів, таких як Фернандес Кабальєро, Федеріко Чуека, Руперто Чапі серед музикантів і Хоакін Вальверде, Лопес Торрегроса, Мануель Ньето серед письменників, призвела до поступового занепаду інтересу до творів. Продовжували писатися та ставитися багато коротких та великих творів, але театри переключилися на кінопокази або на інші музичні жанри. З 30-х років XX століття конкуренція кіно стала невідворотною в усіх міських центрах. Хоча сарсуели ще були частиною репертуару театрів, це був час ностальгії, час рефлексії над яскравим минулим сарсуели.

Музичний ринок зростав, пропонуючи більш різноманітні варіанти розваг та відпочинку. Іспанські міста, які були більш відкриті до зовнішнього культурного впливу, чекали новинок також і в сфері театру. Сарсуела адаптувала деякі риси музичного ревю – жанру, в якому поєднувалися музика

і розкутий танець, що демонстрував красу жіночого тіла. Деякі автори, зокрема Франсіско Алонсо та Хасінто Герреро, вдало поєднували сарсуелу та ревю.

У 1929 році був закритий Театр Аполо, і все вказувало на те, що з ним зникне й жанр «*chico*». У період з 1920 по 1930 рік в Іспанії з'явилася група композиторів і виконавців на чолі з Мануелем де Фалья, які надихалися ідеями модернізму, прагнули радикального оновлення музичного мистецтва, повернення йому краси й незайманої чистоти. Ідеалом музичного театру були для них твори К. Дебюссі, А. Шенберга, А. Берга та інших.

Прихильники сарсуели звернули свої погляди на великих авторів середини XIX століття (Барб'єрі, Аррієта) таким чином запровадивши відродження великої сарсуели. Це відродження ґрунтувалося на поверненні до тих самих персонажів, тих самих технік, форм і структури великої сарсуели: два або три акти, дух «іспанського бельканто» та розвиток музичної мови, оркестровки та театральної сценографії. Рух до відродження охопив чимало композиторів: Амадейо Вівес, Хосе Серрано, Пабло Луна, Сорозабаль та вже згадані Алонсо і Герреро. Вони написали твори, які стали символами відродження жанру і мали великий успіх. Поряд з ними працювала група лібретистів: дует Федеріко Ромеро та Гільєрмо Фернандес Шоу, Карлос Арнічес, Антоніо Пасо, Енріке Гарсія Альварес. Вони писали сарсуели на історичні теми та сатиричні твори на мадридську тематику.

Вибух громадянської війни не призвів до зникнення сарсуели. Більше того, під час війни кінопокази сприяли поширенню кінематографічних адаптацій сарсуел серед широкої публіки, яка заповнювала кінотеатри, намагаючись тимчасово втекти від трагедії війни. Новатори іспанського кінематографа в останній третині XIX століття почали знімати перші фільми за мотивами сарсуели. Це були вибрані фрагменти переважно з жанру «*chico*», в основі яких лежали сцени повсякденного життя та актуальні події. Після перемоги франкістів кінематографічне виробництво почало скорочуватися (1950-ті роки).

Друга світова війна принесла в Іспанію смак до джазу, віденської оперети, латинських танцювальних ритмів. Сарсуела не могла зацікавити молодь. Трупи, які гастролювали провінційними театрами, мали посередню якість, а їх репертуар складався з незмінних творів. Театр Сарсуели в Мадриді залишався єдиним прихистком жанру.

Тим не менше, сарсуела продовжувала ставитися як в Іспанії, так і в Латинській Америці. Завдяки високому професіоналізму співаків та театральних труп, появі грамзаписів (серед яких слід виділити виконання Симфонічним оркестром Мадрида під керівництвом диригента Атаульфо Аргенти), популярність сарсуели зростала поза межами Іспанії, зокрема в Латинській Америці та США. Деякі автори, такі як Пабло Сорозабаль та Морено Торроба, записували свої власні твори. Пізніше записи арій з сарсуел здійснювали іспанські співаки світового рівня: Пласідо Домінго, Монсеррат Кабальє, Тереза Берганса, Альфредо Краус.

В музичній культурі сучасної Іспанії сарсуела переживає черговий період відродження. Сьогодні сарсуелу сприймають як багате та різноманітне культурне надбання, яке необхідно зберігати та поширювати. За останні роки зросла зацікавленість у виконанні сарсуели. Зокрема в Україні нещодавно була поставлена сарсуела «Шафранова троянда» композитора Хасінто Геррери в Національній опереті України. Це стало першим знайомством українського глядача з іспанським ліричним жанром.

В бурхливій історії Іспанії були періоди, котрі сприяли розвитку сарсуели і були періоди несприятливі, тому процес розвитку жанру не був безперервним, а історичні різновиди сарсуели мають істотні відмінності.

1.3 Система жанрових різновидів сарсуели

В різні історичні періоди сарсуела мала різні стильові риси, тому розрізняють два жанрових різновиди сарсуели, які відповідають двом історичним стилям – бароко і романтизму. Отже, розрізняють **барокову** та

романтичну сарсуелу, остання у свою чергу поділяється на **велику** (*zarzuela grande*) і **малу** (*zarzuela chico*). Розглянемо їх особливості.

Формування музичного театру в Іспанії починається з XVII століття, коли зародилися два провідні жанри іспанського музичного театру – комедія і сарсуела. Обидва поєднували розмовні діалоги та музичні номери. Одним з перших зразків барокової сарсуели стали твори Кальдерона, написані, імовірно, в 1658 році для виконання в театрі королівського палацу Ла Сарсуела. Від назви палацу жанр отримав свою назву.

Для **барокової сарсуели** були характерні наступні ознаки:

- 1) теми сарсуел були пов'язані з міфологією, переважали ліричні пасторальні сюжети;
- 2) в сарсуелах діяли типові персонажі: боги та богині з класичної міфології, лиходії, садівники та інші. Міфологічні боги в сюжетах сарсуел були подібні до людей: вони закохувалися, страждали, ненавиділи;
- 3) діалоги персонажів були переважно розмовні, а не співочі. Іноді передбачався спів діалогів в манері речитативу;
- 4) музична мова сарсуел віддзеркалювала особливості іспанської драматичної традиції XVII століття, використовувала народні пісні й танці;
- 5) в сольних музичних номерах, а також ансамблях (дуетах) переважно використовувалася строфічна форма, що складалася з куплетів і приспіву;
- 6) наявні чотириголосні хори;
- 7) в партитурах барокових сарсуел деякі сольні номери позначалися як арії (ісп. *áreas*). Арії виконувалися у супроводі арфи або гітари.

З часом сарсуела набувала все більшої популярності і до кінця XVII століття стала обов'язковим атрибутом королівських свят. Авторами музики сарсуел здебільшого були придворні музиканти. З-поміж інших відомі Хуан Ідальго де Поланко («*El laurel de Apolo*»), Себастьян Дурон («*Salir el amor del mundo*») та Антоніо де Літерес («*Acis y Galatea*»).

У XVIII столітті сарсуели почали виконуватися в муніципальних театрах Мадриду, таким чином, соціальне середовище, в якому побутував жанр,

змінлося. Це призвело до змін у музичній мові. Їх можна зауважити на прикладі творів композитора першої половини XVIII століття Хосе де Небра. В другій половині XVIII століття вагомий внесок у розвиток сарсуели як жанру внесли лібретист Рамон де ла Круз та композитор Антоніо Родріґес де Хіта. В сюжетах та музиці їх творів відбивалося життя іспанців – їх мова, звичаї, фольклор.

Несприятливі історичні умови призвели до занепаду іспанської музичної культури, зокрема сарсуели. Відновлення жанру почалося в 1849 році, в добу **романтизму**. В цей час в Іспанії, як і в інших країнах Європи, панувала італійська опера. З відновленням монархії та відкриттям консерваторії Марії Кристини (*Conservatorio de María Cristina*) було закладено основи професійної музичної освіти в Іспанії. Це створювало можливості для конкуренції з оперою. Іспанські культурні діячі усвідомлювали необхідність альтернативи італійській опері. В такому історичному і соціальному контексті відродження сарсуели сприймалося як прояв національної ідентичності. Період з 1850 до 1880 років можна вважати часом розквіту іспанської сарсуели, це був період інтенсивної творчості ряду композиторів та драматургів (передусім Франсіско Асенхо Барб'єрі, а також Хоакіна Газтамбідє, Еміліо Аррієта та інших). В творчості цих авторів поступово сформувався окремий вид іспанської романтичної сарсуели – «*chico*» (мала сарсуела). Таким чином, сарсуела в цей час поділяється на **zarzuela grande** (великий жанр схожий до великої опери) та **zarzuela chico** (малий жанр, одноактні вистави).

Характеристику **zarzuela grande** можна скласти на основі сарсуели Франсіско Асенхо Барб'єрі «*Jugar con fuego*» («Гра з вогнем»):

- 1) вокальні партії солістів містять арії, романси, а також ансамблі – дуети, тріо і т. д.;
- 2) поширений в сарсуелах тип сольного вокального висловлювання – романс, написаний переважно в куплетній формі, передбачає мелодію в характері кантилени з арпеджованим акомпанементом;

3) хор – обов’язковий компонент *zarzuela grande*. Хор є уособленням колективних персонажів вистави, тому вони включені в дію, а не коментують її;

4) наявні інструментальні епізоди – в тому числі прелюдії до кожного акту, а також вступна увертюра;

5) оркестрову прелюдію, як правило, продовжує великий хор, стилістика якого – мелодика, гармонія, ритм, фактура тощо – мають виразні зв’язки з іспанським фольклором;

6) композиція *zarzuela grande* містить від двох до чотирьох дій, кожна дія містить п’ять або шість музичних номерів;

7) вокальні номери переважають над розмовним текстом.

В порівнянні з великою сарсуелою, **zarzuela chico** має більш камерний характер – в ній небагато дійових осіб, музичні номери мають простішу структуру. Риси **малої сарсуели** наступні:

- 1) одна дія з чотирьох – десяти музичних номерів;
- 2) невелика кількість персонажів;
- 3) використання сюжетів повсякденного життя, переважно комедійних;
- 4) опора на популярні музичні інтонації;
- 5) кількісна перевага розмовного тексту над вокальними номерами;
- 6) обмежене використання віртуозного вокалу з огляду на те, що ролі виконуватимуть актори-комедіанти.

Сарсуела стала невід’ємною частиною іспанської культури, відіграла важливу роль у становленні національного музичного театру Іспанії.

1.4 Мала сарсуела у зв’язках з оперною традицією

Протягом XVIII–XIX століть італійська опера домінувала в національних культурах Європи, вважалася еталоном і використовувалася як модель розвитку національних варіантів оперного жанру. Результатом впливу італійської опери на музичну культуру Німеччини, Франції, Англії стала поява таких жанрових різновидів опери, як німецькі зінгшпіль (*Singspiel*) та

романтична опера (*romantische Oper*), французькі комічна та велика опери (*opéra comique* та *grand opéra*), англійська баладна опера. В зазначених національних жанрових різновидах опери здобутки класичної опери поєднуються із органічно присутніми в локальних культурах особливостями.

Вплив італійської опери наявний також в іспанському музично-театральному жанрі – сарсуелі. Остання розвивалася паралельно з італійською оперою, зазнавала пікових періодів і занепадів. Протягом XIX століття відбувалося поступове витіснення сарсуели італійською оперою. Популярність опери серед іспанської еліти призвела до зростання попиту на італійські оперні вистави, а відтак і на композиторів та співаків. На початку XX століття прийшло усвідомлення значення сарсуели як жанру, що репрезентує іспанську національну культуру. Композитори шукали способи відновлення сарсуели, прагнули популяризувати її, спираючись на європейські оперні традиції. В цей час у творчості авторів сарсуели мало місце запозичення італійських оперних форм (арій, речитативів, ансамблів і т. д.), особливостей композиції, драматургії, елементів стилістики, вокальних прийомів.

Прикладами взаємодії сарсуели з європейською оперною традицією є твори, що аналізуватимуться нижче: «Севільський цирульник» (*El barbero de Sevilla*) Героміно Гіменеса та Мануеля Ньето, «Дует з Африканки» (*El dúo de La Africana*) Мануеля Фернандеса Кабальєро та «*La Golfemia*» Луїса Арнедо.

Сарсуела «Севільський цирульник» Г. Гіменеса та М. Ньето складається з однієї дії, а її музична складова містить п'ять номерів, об'єднаних у три картини. В таблиці 1 відображено узгодження картин з музичними номерами (див. таб. 1).

Таблиця 1

Г. Гіменес, М. Ньето, сарсуела «Севільський цирульник», розподіл
музичних номерів за картинами:

1 картина	№ 1 - інтродукція та терцет
-----------	-----------------------------

	№ 2 - дует (Елена та Мартін)
2 картина	№ 3 - терцет і вальс № 4-«Polaca» (полонез Елени)
3 картина	№ 5 - заключна частина, фінал

Персонажі сарсуели «Севільський цирульник» поділяються на дві групи: головні та другорядні. Перша група персонажів передбачає виконання професійними оперними співаками. До цієї групи належать: Елена (дівчина, яка мріє стати оперною співачкою), Маестро Баталья (вчитель вокалу), Мартін (баритон оперної трупи, коханий Елени) та Ла Ролдан (співачка оперної трупи). Друга група персонажів – актори. До них відносимо Дону Казимиру (мати Елени), яка все ж співає в сарсуелі, але відверто естрадною манерою та розмовляє з андалузьким акцентом, Дона Ніколаса (батька Елени, акторська роль), Санчеса (друга Дона Ніколаса) та двох журналістів.

Третьою рисою малої сарсуели є використання відомих сюжетів, комедійних ситуацій, історій з повсякденного життя. Дія сарсуели «Севільський цирульник» розгортається навколо любовного трикутника, трактованого не драматично, а в гумористичному ключі. Вияви кохання, ревнощів, хитрощів, навіть зрада показані дотепно та динамічно. Невелика кількість музичних номерів компенсується розлогими епізодами розмовного тексту. В сучасних постановках музика займає лише половину від загального часу вистави.

Назва твору відсилає до п'єси П'єра Бомарше, а відтак і до знаменитої опери Джоаккіно Россіні. Проте така прив'язка є зовнішньою, адже сюжет сарсуели лише побічно пов'язаний з оперою. Сюжетні ситуації опери ніяк не використовуються в сарсуелі: натомість йдеться про постановку опери Россіні, в яку залучені дійові особи сарсуели. Поряд з цим можна встановити деякі паралелі між персонажами сарсуели та героями опери Дж. Россіні. Троє з п'яти персонажів виступають у відносинах, що нагадують відносини між персонажами опери Дж. Россіні. До прикладу, паралель між Мартіном (молодим закоханим хлопцем) та Графом Альмавіва очевидна, адже Мартін,

як і Граф, за сюжетом приховує своє справжнє становище задля спільного майбутнього з головною героїнею твору. Дон Ніколас, у ролі безкомпромісного наставника своєї доньки, дещо нагадує опікуна Розіни Дона Бартоло з опери, Маестро Баталья, як і Базиліо з опери Дж. Россіні, є вчителем музики (зокрема, дає уроки вокалу). Як бачимо, назва сарсуели «Севільський цирульник» має пародійний відтінок. Наявний певний обман очікувань: замість сюжету, що його обіцяє назва твору, глядач поринає в нову історію, для якої відомий твір Россіні є лише приводом.

На рівні музичної мови сарсуели також діє пародійний механізм: цитати з опери Дж. Россіні включені в сторонній контекст, причому схожість з музикою Россіні відчувається від самого початку твору. В інтродукції сарсуели цитовано такі музичні теми: 1) тема з каватини Фігаро «Largo al factotum della città»; 2) тема з каватини Розіни «Una voce poco fa» (див. пр. 2). В епізоді сарсуели, де герої Мартін та Баталья готуються до вистави і розспівуються у спільній гримерці, звучать інші цитати з опери Дж. Россіні: арія Дона Базиліо «La calunnia è un venticello» на яку нашаровуються фрагменти з каватини Фігаро (див. пр. 3). У фіналі сарсуели наявна ледь вловима цитата з квінтету другої дії опери «Don Basilio... cosa veggo».

Об'єктом пародії в сарсуелі є не лише опера Дж. Россіні. Автори залучають цитати з інших шедеврів оперного репертуару. Зокрема, в другому номері сарсуели (дуеті Елени та Мартіна «Barítono tú?») з'являється тема з дуету Лючії та Едгардо «Verranno a te sull'aure» з опери «Лючія ді Ламмермур» Гаetano Доніцетті (див. пр. 4). Також в цьому дуеті знаходимо тему з арії Альфонсо «A tanto amor» з опери «Фаворитка» Г. Доніцетті (див. пр. 5).

Приклад 2

Г. Гіменес, М. Ньето, сарсуела «Севільський цирульник», картина 1, інтродукція, теми з каватини Фігаро (1-7 такти) та каватини Розіни (8-12 такти):



Приклад 3

Г. Гіменес, М. Ньєто, сарсуела «Севільський цирюльник», картина 3, № 5
(заклучна частина, фінал), теми з арії Дона Базіліо та каватини Фігаро:

MARTIN

GOMEZ

Figaro cua Figaro la Figaro su Figaro

La ca - lum - nia e un - ven - ti

giu Figaro su Figaro

- ce - llo un' an - re - tta

Приклад 4

Г. Гіменес, М. Ньєто, сарсуела «Севільський цирюльник», картина 1, № 2
(дует Елени та Мартіна «Varítono tú?») тема з дуєту Лючії та Едгардо з
опери «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті:

yha - cien - do la Lu - ci - a se - ras mi Ed - gar - do ar den - ti

pp

Приклад 5

Г. Гіменес, М. Ньєто, сарсуела «Севільський цирюльник», картина 1, № 2
(дуєт Елени та Мартіна «*Barítono tú?*») тема з арії Альфонсо з опери
«Фаворитка» Г. Доніцетті:

Martin

con cuan-to a-mor se-ras mi Fa-vo-ri-ta! Con cuanto amor E-le-na, tu ma-no es tre-cha

re, di-cien-do no, non de-bba ma-le-dir ma-le-dir tua fe

rall.

Ступінь точності в цитатах, використаних у сарсуелі, є різною. Іноді теми цитуються без змін (каватина Фігаро), іноді є незначні зміни. Каватина Розіни в опері Дж. Россіні написана в тональності *мі мажор*, в сарсуелі ж тема звучить в інструментальному викладі в тональності *до мажор*. В останньому такті теми автори сарсуели дещо змінюють мелодичну лінію. Цитата з арії Базіліо в сарсуелі використовується із ритмічними змінами (див. пр. 6).

Приклад 6

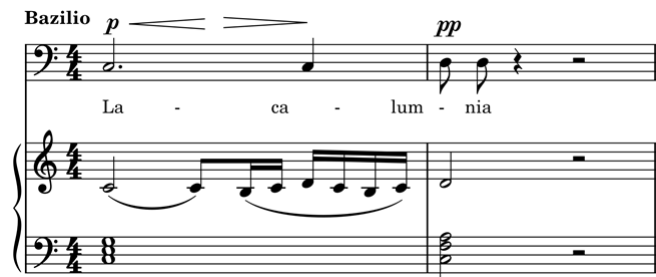
Г. Гіменес, М. Ньєто, сарсуела «Севільський цирюльник», картина 3, № 5
(заклучна частина, фінал) фрагмент теми з арії Базіліо з опери

«Севільський цирюльник» Дж. Россіні:

Gomez

La-ca-lum-nia

Дж. Россіні, опера «Севільський цирюльник», фрагмент теми з арії
Базіліо, 1 дія, картина 2:



Дует Лючії та Едгардо в опері Г. Доніцетті написаний в тональності *сі-бемоль мажор*, а тема в сарсуелі проводиться в тональності *ля мажор*. Також Елена в сарсуелі співає зовсім інший текст, який не пов'язаний з текстом дуету з опери. Символічно, що тема кохання Лючії та Едгардо звучить в дуеті Елени та Мартіна, адже герої сарсуели теж закохана пара. Цитата з арії Альфонсо зберігається в сарсуелі майже точно, однак слова та ритміка у незначній мірі змінені.

Тож ми бачимо, що у всіх випадках запозичень мелодика відтворена майже точно (за винятком деяких транспозицій), зміни стосуються акомпанементу, словесного тексту – тобто таких рис, які б не спотворювали знайому мелодію. Це узгоджується із жанровим каноном сарсуели, для якого було притаманно залучати знайомі публічні мелодії. В сарсуелі також згадуються інші оперні твори, а саме: опера «Дінора» (Dinorah) Джакомо Мейєрбера, «Фауст» Шарля Гуно, «Фаворитка» Гаєтано Доніцетті, «Сільська честь» П'єтро Масканьї. Присутність опер з французького репертуару не є дивною, адже «Дінора» та «Фаворитка» були всесвітньо відомі і в італійській версії, а також італійською їх виконували в Королівському театрі (Teatro Real). В певних фрагментах сарсуели також помітні алюзії на окремі згадані опери, до прикладу в першому номері сарсуели, інтродукції, ми почули схожість з оперою «Фауст» Ш. Гуно, а саме зі вступом арії Зібеля з квітами.

Важливо також відзначити, що композитори сарсуели «Севільський цирульник» в творі концентруються на використанні танцювальних ритмів: вальсу (№ 3) та полонезу, який тотожний ритму іспанського болеро (№ 4). Полонез Елени став найвідомішим номером всієї сарсуели. Саме в ньому

найбільш помітний вплив стилю бельканто з використанням у вокальній партії трелей, арпеджіо, колоратур, яких особливо багато в каденційних розділах.

Сарсуела «Дует з Африканки» **М. Ф. Кабальєро** складається з однієї дії та трьох картин. Музична складова сарсуели містить 11 номерів об'єднаних у вісім сцен (див. таб. 2), це набагато більше, ніж в попередній сарсуелі.

Таблиця 2

М. Ф. Кабальєро, сарсуела «Дует з Африканки», розподіл музичних номерів за сценами та картинами:

1 картина 4 сцени	№ 1 – прелюдія № 2 – хор та інтродукція 3 сцена: № 3 – сцена (Джусепіні, Ла Антонеллі) та хор № 4 – Андалузька пісня (Ла Антонеллі) 4 сцена: № 5 – Melodrama: «Oh mia Selica» № 6 – Хор (Coro de la murmuración)
2 картина 5, 6 сцени	№ 7 – Дует Керубіні та Джусепіні 6 сцена: № 8 – Дует Ла Антонеллі та Керубіні № 9 – Хота («No cantes más la Africana»)
3 картина 7, 8 сцени	№ 10 – Дует і сцена з 4 дії опери «Африканка» (в театрі) № 11 – Фінал

Персонажів сарсуели можна розділити на три групи: головні, другорядні та колективні персонажі (хор). До першої групи належать співаки, а саме: Джусепіні (арагонський тенор, закоханий у сопрано Антонеллі), Антонеллі (сопрано з Севільї, дружина імпресаріо оперної трупи), Керубіні (скупий імпресаріо, ревнивець). Друга група персонажів, як і в попередньо аналізованому творі, є акторами: це Перес (керівник театру), Серафіна (мати

тенора, арагонська дворянка), Комісар (черговий поліцейський, який приходить на пошуки тенора), Аміна (дочка імпресаріо).

Центральною темою сюжету сарсуели «Дует з Африканки» є репетиційний процес скромної італійської оперної трупи, яка готується до прем'єри «Африканки» (L'Africaine), відомої опери Джакомо Мейєрбера. Дія розгортається навколо дуету Васко да Гами та Селіки з четвертої дії опери. В сарсуелі дотепно та дещо пародійно показано залаштункове життя театру, репетиції та історія любовних пригод в театральній трупі. Представлені знакові персонажі оперного світу (солісти, хористи, імпресаріо), перипетії відносин між ними – кохання, заздрощі, що виникають між акторами, хористами та солістами. Комедійні сюжети репетиційного процесу створюють тему «театру в театрі». Сюжетні лінії сарсуели ніяк не пов'язані з подіями опери Дж. Мейєрбера, а подібність між головними героями творів знаходимо лише у голосах. Партія Васко да Гами з опери «Африканка» написана для тенора, як і партія Джусепіні з сарсуели «Дует з Африканки»; партія Селіки з опери написана для сопрано, як і партія Антонеллі з сарсуели.

Щодо музичної мови сарсуели, то в ній (як і в першій з аналізованих сарсуел) наявні цитати з відомих опер: Дж. Мейєрбера «Африканка» та Джузеппе Верді «Ріголетто». Композитор сарсуели бере за основу головну тему дуету Васко да Гами та Селіки з четвертої дії опери «Африканка», яку можна почути у номерах п'ять та десять (див. пр. 7).

Приклад 7

*Дж. Мейєрбер, опера «Африканка», тема дуету Васко да Гами та
Селіки, 4 дія:*

SEL.
Ah! ne dis pas ces mots brulants
cresc.

VASCO
O ma Se - li - ka vous re - gnez sur mon a - - me sur mon

SEL.
Il m'egare moi meme
dim. a - - - me
Devant ton Dieu de - vant le mien, sois ma femme!

М. Ф. Кабальєро, сарсуела «Дует з Африканки», картина 3, сцена 7, № 10 (Дует і сцена з 4 дії опери «Африканка» в театрі), тема дуету Васко да Гами та Селіки з опери «Африканка» Дж. Мейєрбера:

LA ANTONELLI
Ah non lo dir! ha non lo dir!

GIUSS.
Oh Se - li - ka io t'a - do - ro mio ben. lo t'a - do - -

LA ANTONELLI
Io me sen-to mo-rir.

GIUSS.
ro Lu - na - zi al mi - o col al tuo Di - o sci mia ah!

Порівнюючи оригінальну тему опери з темою, яка використана в сарсуелі, слід зазначити зміну тональності: дует в опері написаний в *мі-бемоль мажорі*, натомість в сарсуелі дует виконується в тональності *ре мажор*. Також помітно, що в сарсуелі дует перекладено італійською мовою, таким чином автор сатирично вказує на перевагу Італії на іспанській сцені. В п'ятому номері сарсуели наявна цитата з опери «Ріголетто» Дж. Верді, це відома пісенька Герцога, уривок з якої в сарсуелі виконує Джуссепіні (див. пр. 8).

Приклад 8

М. Ф. Кабальєро, сарсуела «Дует з Африканки», картина 1, сцена 4, № 5, тема з пісеньки Герцога з опери «Ріголетто» Дж. Верді:

GIUSS. *p* *Allegro*

La donna e mo-bi-le qual piu-ma al ven-to mu-ta d'ac - cen - to e di pen - sie - ro

В хоровому номері сарсуели (№ 6) помітна алюзія на сцену Джанетти з хором («Saria possibile») з опери «Любовний напій» Г. Доніцетті, зокрема, на фрагмент, коли хор пошепки вимовляє «Chito! Chito!...».

Слід відзначити, що композитор також використовує елементи іспанського фольклору в сарсуелі. Андалузька пісня, яку співає Антонеллі, та хоча в дуеті Джуссепіні та Антонеллі стали найвідомішими вокальними номерами твору. Таким чином, твір розвивається в пародійному жанрі, він іронізує над життям популярних італійських оперних труп, роботу яких часто можна було спостерігати на оперних сценах Іспанії.

Можна припустити, що в рамках малої сарсуели (сарсуели *chico*) сформувався окремий жанровий різновид сарсуели-пародії, яка набула особливої популярності в кінці XIX початку XX століття. Ми розуміємо в даному випадку пародію як використання впізнаваного фрагменту первинного тексту у новому творі, причому запозичений текст, в оточенні нового контексту, набуває додаткового, подекуди неочікуваного змісту, а новому твору цитований матеріал додає додаткові смислові верстви.

Пародіювання в сарсуелі могло мати різні масштаби: від окремих мотивів, ледь помітних фактурних, інтонаційних алюзій — до використання великих фрагментів оперних творів, причому в останньому випадку важливим є момент іронії, сарказму, гротескного зображення відомих з оригінального твору сюжетних моментів, героїв, тем, ідей. Розглянемо сарсуелу-пародію

Луїса Арнедо «La Golfemia», назва якої нав'язує до опери «Богема» Дж. Пуччіні. Сарсуела складається з однієї дії та чотирьох картин (паралель до чотирьох дій оригіналу опери), а музична складова містить 11 номерів. Автор сарсуели точно зберіг найбільш впізнавані номери опери, доповнивши їх новою музикою, переважно другорядною за художніми якостями, такою, яка базується на типових інтонаціях. Лібретист Сальвадор Гранес натомість суттєво змінив фабулу опери. В його викладі сюжет опери Дж. Пуччіні постає в карикатурному вигляді. Пародійний момент відчутний в сатиричній назві твору «La Golfemia»: це ніби гра слів, алюзія на оригінальну назву опери. Драматичний простір також змінюється, дія переноситься з романтичного Парижу в Мадрид, з Латинського кварталу на свято Сан-Антоніо, з кафе «Momus» в кафе «Non Plus», мансарда перетворюється в занедбане горище. Сарсуела, на відміну від опери, завершується щасливо, як це притаманно комедійному жанру.

Пародіювання продовжується і в спотвореному представленні імен персонажів сарсуели, а також деградації їх соціального статусу в порівнянні з оперою. У виборі імен автори сарсуели намагаються зберегти певні алюзії, у деяких випадках використовуючи близькі за звучанням слова. В опері «Богема» головні герої опери постають перед нами талановитими, але бідними митцями, відтак в сарсуелі вони перетворюються на справжні карикатури: художник Марсель стає малярем Мальпело; поет Родольфо стає Согольфо, автором оголошень для преси та продавцем газет; філософ Коллін стає Колільєю, працівником похоронного бюро, тоді як музикант Шонар стає органістом Соноро; Мімі, з сором'язливої і хворобливої швачки в опері, стає Гілі та страждає на алкоголізм, Мюзетта стає Ніцеттою — за сюжетом сарсуели, вона є кохана Мальпело, як і Мюзетта в опері кохана Марселя.

Дія сарсуели починається на горищі, Согольфо та Мальпело намагаються зігрітися. В оригіналі опери дія також починається зі сцени Родольфо та Марселя, які вже втратили надію зігрітися. Згодом в сарсуелі з'являється Соноро, він приносить продукти, які вдалося добути на весіллі шляхом

обману. В опері також з'являється Шонар з продуктами. Далі герої сарсуели йдуть в кафе «Non Plus», залишаючи Согольфо дописувати оголошення для газети, відтак і герої опери йдуть в кафе «Momus» залишаючи Родольфо дописувати статтю. Далі за сюжетом сарсуели з'являється застуджена Гілі та просить трохи олії для своєї лампи, що згасла. Вона говорить, що справжнє ім'я її Руперта, але всі звуть її Гілі. В сюжеті опери також з'являється хвороблива Мімі та просить Родольфо запалити свічку, згодом в арії вона розповідає, що справжнє ім'я її Лючія.

У другій картині сарсуели Согольфо знайомить свою обраницю з друзями, з'являються Телесфоро та Ніцетта, яка закохана в Мальпело. Вони навмисно викликають почуття ревності один в одного і коли Телесфоро йде шукати ліки від зубного болю, Ніцетта кидається в обійми Мальпело. У другій дії опери сюжетні події розгортаються аналогічно: Родольфо знайомить Мімі з друзями, з'являється Альциндор та Мюзетта, яка навмисне провокує Марселя на ревності, і коли Альциндор йде, Мюзетта та Марсель кидаються в обійми.

У третьому акті опери дія відбувається біля однієї з застав Парижа. Дія сарсуели також відбувається біля таверни, але середовище видається зовсім непривітним. За сюжетом опери з'являється Мімі, вона розповідає Марселю про постійні сварки з ревним Родольфо. Коли з'являється Родольфо, Мімі ховається та підслуховує розмову, в якій Родольфо розкриває правду про хворобу Мімі. Натомість в сарсуелі також з'являється Гілі. Вона просить, щоб Мальпело поговорив з Согольфо, оскільки вона не бачила його вже два місяці. Мальпело пропонує їй зайти, адже Согольфо всередині таверни, проте Гілі відмовляється та ховається за будівлею, щоб підслухати розмову, як і Мімі в опері. В розмові з Мальпело, Согольфо розповідає, що йому подобаються інші жінки, проте в момент відвертості він все ж розкриває справжню причину їхньої розлуки — Гілі страждає на алкоголізм. Попри колізії у відносинах героїв як опери, так і сарсуели, пари все ж вирішують залишитися разом. Далі, за сюжетом опери, з'являються Марсель, який свариться з Мюзеттою через

ревності, що дуже схоже на конфлікт Ніцетти з Мальпело в сарсуелі, також спричинений ревностями.

Сюжет четвертої дії опери та четвертої картини сарсуели має багато спільного. Дія обох творів знову відбувається на горищі. В опері Марсель та Родольфо не перестають думати про Мюзетту та Мімі, але атмосфера змінюється з приходом Шонара та Колліна. В сарсуелі Согольфо та Мальпело обговорюють своїх колишніх обраниць, коли з'являється голодний Колілья. Ми бачимо, що в цій дії сарсуели залучено менше персонажів, аніж в опері. Далі за сюжетом опери після жартівливих веселощів чоловіків з'являється Мюзетта з хворою Мімі. Всі намагаються допомогти їй — Мюзетта просить Марселя продати сережки, щоб оплатити лікаря та купити муфту, а Коллін в арії прощається зі своїм плащем, який теж хоче продати заради Мімі. Так і в сюжеті сарсуели: з'являється Ніцетта з виснаженою Гілі. Мальпело припускає, що дівчина хвора на туберкульоз. Колілья, щоб заробити трохи грошей, також вирішує продати свій плащ (як і Коллін в опері). Далі в опері Мімі та Родольфо залишаються наодинці та згадують щасливе минуле. Згодом Мімі засинає і, змучена хворобою, помирає. В сарсуелі Гілі та Согольфо теж залишаються наодинці. Гілі висловлює свою любов до Согольфо, непритомніє, але приходить до тями завдяки лікам в пляшечці. Вони пробачають один одного і вирішують більше не вживати алкоголь.

Отже ми бачимо, що герої сарсуели деградують не лише в соціальному, але і в творчому статусі. З креативних, талановитих постатей в опері вони перетворюються на більш приземлених та знижених в сарсуелі, їм відмовлено в тому, щоб вони були носіями творчого начала, яке було в героїв опери. Вони знаходяться ніби в кінці свого життєвого шляху, коли перед ними немає вже жодних надій та перспектив. Це особи, які «не відбулися». Пародія в сарсуелі виступає інструментом зниження опери як жанру, що відбувається на рівні сюжету, героїв, образів, сценічних ситуацій.

Музичний текст «La Golfemia» переважно будується на запозиченнях з опери Дж. Пуччіні «Богема», цитат з деяких інших опер, а також з авторської

музики, переважно танцювальної. В таблиці 3 наведено джерела, з яких запозичено музику сарсуели (див. таб. 3). Впізнавання і зіставлення з оригіналом — важливий аспект сприйняття цієї сарсуели, частина творчого задуму. Отже пародія в цьому творі виступає засобом поглиблення змісту.

Таблиця 3

Перелік джерел, з яких запозичено музичні номери сарсуели Луїса Арнедо «La Golfemia»:

1 картина	• Інтродукція • сцена Марселя, Родольфо, Шонара та Колліна • цитата з арії Мімі «Si, mi chiamano Mimi» • тема зустрічі Маргарити з молодим Фаустом з першої дії опери «Фауст» Ш. Гуно • тема з дуету Мімі та Родольфо
2 картина	• вступ до другої дії, сцена з хором • вихід Мюзетти та Альциндоро • цитата з арії Мюзетти «Quando men vo»
3 картина	• тема зі вступу до третьої дії хору та викривлене в сарсуелі соло Мюзетти • тема Родольфо з тріо (Марсель, Родольфо та Мімі) • цитата з квартету (Мімі, Родольфо, Марсель, Мюзетта)
4 картина	• цитата з арії Коліна з плащем. Додається похоронний марш Ф. Шопена • цитата з арії Віолетти «E strano...» з опери «Травіата» Дж. Верді • цитата з аріозо Мімі «Sono andati...» • теми зі сцени Мімі та Родольфо • тема зустрічі Маргарити з молодим Фаустом з першої дії опери «Фауст» Ш. Гуно

- | | |
|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • тема з дуету Мімі та Родольфо з першої дії |
|--|--|

Висновки до першого розділу

Підсумовуючи перший розділ слід підкреслити, що жанр сарсуели займає важливе місце в іспанській музичній культурі. В сарсуелі яскраво репрезентовано національний колорит Іспанії. Сарсуела виникла в умовах формування національної ідентичності, її складова – музика, танець, слово – нерозривно пов'язані з іспанським фольклором. Характерні риси сарсуели відображають специфіку світогляду іспанців, якому властиві іронія, сарказм, імпульсивність, карнавальність.

Жанровий розвиток сарсуели охоплює два основні етапи:

- бароковий період (XVII століття)
- романтичний період (XIX ст.), який представлений двома підвидами жанру: **сарсуела *grande*** та **сарсуела *chico***.

Сарсуела *chico*, як було встановлено, тісно пов'язана з оперними традиціями. Розглянуті сарсуели відтворюють елементи європейської оперної класики – композиторські засоби, виконавську специфіку. Зокрема, подібними є композиційні форми (арії, дуети), в сарсуелі використовуються мелодико-гармонічні, ладогармонічні та фактурні кліше класичних опер, передусім італійських. В плані виконавських засобів у сарсуелах переважає манера бельканто з розмаїттям колоратур (особливо в сарсуелі «Севільський цирульник» Г. Гіменеса та М. Ньето).

РОЗДІЛ 2.

ОКРЕМІ ПИТАННЯ ВИКОНАННЯ АРІЙ З ІСПАНСЬКИХ САРСУЕЛ (НА ОСНОВІ РОБОТИ НАД ТВОРЧИМ ПРОЄКТОМ)

В іспанській сарсуелі поєднується вокальне, театральне мистецтво, а також інструментальний супровід. Сарсуела вимагає від виконавців не лише технічної вокальної майстерності, а й розуміння стилістичних особливостей виконання. Виконання арій з сарсуел потребує особливої уваги до фонетики іспанської мови, адже неправильна вимова або інтонаційні неточності можуть суттєво вплинути на виразність та автентичність виконання. Натомість аналіз арій (зокрема наявних в них тембрових, динамічних засобів), опрацювання драматургічного плану, сценічної складової виконання допоможе відтворити властивий аріям з сарсуел національний іспанський колорит. Тож у другому розділі дослідження розглянуто питання правильної вимови іспанських слів, також вміщено аналіз композиторських та виконавських засобів виразності в деяких творах, а саме: 1) арії Марії «Sierras de Granada» (Гірські хребти Гранади) з сарсуели «Темпраніка» (La tempranica) Героміно Гіменеса; 2) арії Луїси «Carceleras» (В'язні) з сарсуели «Дочки Зеведея» (Las Hijas del Zebedeo) Руперто Чапі; 3) арії Сокоppo «Cuando esta tan hondo» (Коли це так глибоко) з сарсуели «Продавець вафель» (El Barquillero) Руперто Чапі; 4) арії Кончі «De España vengo» (Я родом з Іспанії) з сарсуели «El niño judío» (Єврейський хлопчик); 5) арії Паломі «canción de la Paloma» (Пісня Паломі) з сарсуели «El Barberillo de Lavapiés» (Цирульник з Лавапеса).

2.1 Проблеми іспанської вимови у співі (з досвіду опрацювання арій з сарсуел)

У процесі вивчення іноземних арій важливо насамперед оволодіти правильною вимовою характерних фонетичних структур. Оскільки ми зіткнулися з повним незнанням іспанської мови, це ускладнювало точне відтворення змісту. Тому, щоб забезпечити правильну вимову кожного

іспанського слова в аріях, необхідно було детально опрацювати правила читання в іспанській мові, зосереджуючись на особливостях вимови іспанських фонем, наголосах та окремих артикуляційних нюансах.

Іспанська мова налічує 27 літер з яких 5 голосних та 22 приголосних. В таблиці 4 наведено літери іспанського алфавіту з транскрипціями (див. таб. 4).

Таблиця 4

Іспанський алфавіт

A a	a	[a]	Ñ ñ	eñe	[еньє]
B b	be	[бе]	O o	o	[o]
C c	ce	[се]	P p	pe	[пе]
D d	de	[де]	Q q	cu	[ку]
E e	e	[е]	R r	ere	[ере]
F f	efe	[ефе]	S s	ese	[есе]
G g	ge	[хе]	T t	te	[те]
H h	hache	[аче]	U u	u	[y]
I i	i	[i]	V v	uve	[уве]
J j	jota	[хота]	W w	uve doble	[уве добле]
K k	ka	[ка]	X x	equis	[екіс]
L l	ele	[еле]	Y y	i griega	[і грієга]
M m	eme	[еме]	Z z	ceta	[сета]
N n	ene	[ене]			

Деякі літери алфавіту мають свої особливості читання. Зокрема літери “B, b” та “V, v” передають однаковий звук [β] тому і підпорядковуються єдиному правилу читання. Якщо ці літери стоять на початку слова, або після дзвінких приголосних звуків “m”, “n”, вони вимовляються як твердий звук [б]. В аріях такі літери зустрічалися часто в словах: *veo* (я бачу) читається як [бео], *verme* (побачити мене) читається як [берме], *bajito* (низенький) читається [бахіто]. Натомість, якщо зазначені літери розташовуються в середині слова, то їх звучання змінюється на щось середнє між українським [б] та [в].

Літера “C, c” читається як [к] перед голосними “a”, “o”, “u”, а також усіма приголосними. Натомість, якщо літера розташована в слові перед голосними “e” та “i”, то вимовляти її потрібно як міжзубне українське “з”, а якщо точніше, то як англійський звук [θ].

Літера “G, g” також може звучати по-різному в залежності від розташування у слові та від фонетичних структур, які її оточують. Як твердий глухий [х] літера читається у випадку, якщо стоїть перед голосними “e” та “i”. Такі поєднання неодноразово зустрічалися в аріях з сарсуел. Наприклад, слово: *gítana* (гітара) читається як [хітана]. У всіх інших випадках “G, g” читається як твердий, дзвінкий [г].

Літера “H, h” ніколи не читається в іспанських словах. Наприклад слова *hombre* (чоловік), яке часто зустрічається в аріях, читається як [омбре], *hojitas* (листочки) читається як [охітас].

Літера “J, j” завжди читається як глухий [х], тому слово *ojos* (очі) читається як [охос]. Подібно і в словах, що згадувалися вище: *hojitas*, *bajito*.

Літера “L, l” завжди читається пом’якшено, але не як італійське [l̥]. Щоб правильно прочитати іспанську літеру “L, l” потрібно доторкнутися кінчиком язика до альвеол.

Літера “Ñ ñ” є характерною лише для іспанського алфавіту та не зустрічається в інших мовах. Вимовляється вона як український звук [нь] у таких словах як «лазанья», «коньяк» (не слід плутати зі звуком [нь] у словах «няня» або ж «зарання»). В аріях дуже часто зустрічаються слова з цією літерою, зокрема: *España* читається як [Еспанья], *niño* (хлопчик) читається як [ніньйо].

Літера “Y, y” також має свої особливості читання, вимовляється, як українська [і], коли стоїть між двома приголосними та коли виступає сполучником. Як українська [й] зазначена літера читається, якщо стоїть між голосними літерами.

Ще одна іспанська літера “Z, z” завжди читається як англійський звук [th], тобто міжзубний [θ]. Зокрема це слова: *zarzuela* читається як [θарθуела],

corazón (серце) буде читатися, як [кораѠон], *rezar* (молитися) читається як (реѠар).

В іспанській мові також існує п'ять **диграфів** (поєднання двох букв, яке передає певний звук):

- **“Ll”** – позначає м'який звук [й];
- **“Ch”** – читається як українська [ч];
- **“Rr”** – читається як подвійний звук [р];
- **“Qu”** – перед голосними “e” та “i” читається як [к]. Отже, “que” читається як [ке], а “qui” читається як [кі]. Літера “u” не читається.
- **“Gu”** – перед голосними “e” та “i” читається як [г]. У цьому диграфі літера “u” також не читається (окрім поєднання “gü”, в даному випадку “gü” читається як [гу]).

Для того, щоб правильно читати та розмовляти іспанською мовою, слід також розуміти правильність наголосу в словах. У мові існують слова, які пишуться однаково або схоже, але мають різні значення в залежності від наголосу. Наприклад “*tú*” означає «ти», а “*tu*” – «твій». Так само “*sí*” перекладається як «так», тоді як “*si*” виступає сполучником «якщо». Тож освоюючи читання іспанських текстів, знавці мови пропонують враховувати іспанську вимову, слідуючи за наступним алгоритмом:

- у всіх іспанських словах, які закінчуються на голосну літеру, наголос падає на передостанній склад. Наприклад слово *boda* [бóда];
- для слів, які закінчуються на приголосні літери “n” і “s”, наголос також падає на передостанній склад;
- в інших випадках слова читаються з наголосом на останньому складі. Наприклад слово *cantar* [кантар].
- для всіх випадків-виключень проставляється графічний знак наголосу, що допомагає дотримуватися норм іспанської вимови. Наприклад, коли в слові є буква *á, é, í, ó, ú*, наголос падатиме на неї. Важливо пам'ятати, що голосні літери навіть у ненаголошеному становищі вимовляються чітко.

Отже, робота над текстом арії вимагає від співака ґрунтовного аналізу фонетичних особливостей мови. Оволодіння правильною вимовою іспанських слів у співі забезпечить правильність та природність звучання арій. Особливу увагу слід приділяти вимові окремих літер та диграфів, які можуть мати різні звучання залежно від їхнього положення у слові. Окрім специфіки окремих звуків, важливо також розуміти правила наголосу, адже зміщення акценту може змінити значення слова. Тож стислий виклад правил допоможе співакам оволодіти правильним читанням іспанських текстів в аріях сарсуел.

2.2 Виконавські засоби виразності в аріях з сарсуел

В програму нашого творчого проєкту увійшли низка арій з сарсуел, кожна з яких вирізняється унікальними музичними та драматичними особливостями, а також специфічними вокальними нюансами. Детально розглянути пропонуємо п'ять арій, які найбільше вирізняються в нашому репертуарі.

Вибір творів – арія Марії «*Sierras de Granada*» (Гірські хребти Гранади) з сарсуели «Темпраніка» (*La tempranica*) Героміно Гіменеса, арія Луїси «*Carceleras*» (В'язні) з сарсуели «Дочки Зеведея» (*Las Hijas del Zebedeo*) Руперто Чапі, арія Сокорро «*Cuando esta tan hondo*» (Коли це так глибоко) з сарсуели «Продавець вафель» (*El Barquillero*) Руперто Чапі, арія Кончі «*De España vengo*» (Я родом з Іспанії) з сарсуели «*El niño judío*» (Єврейський хлопчик) Пабло Луни, арія Паломі «*canción de la Paloma*» (Пісня Паломі) з сарсуели «*El Barberillo de Lavapiés*» (Цирульник з Лавапеса) Франсіско Барб'єрі – зумовлений рівнем їх складності, наближеністю до оперних арій, популярністю у світовій виконавській практиці. Кожна арія розглядатиметься в контексті сюжетних подій твору, що дозволить краще зрозуміти композиторські рішення й обґрунтувати виконавські підходи.

Твір «Темпраніка» Героміно Гіменеса є малою сарсуелою (*zarzuela chico*), оскільки складається з однієї дії у трьох сценах та має невелику кількість музичних номерів. Події розгортаються в кінці XIX століття в Гранаді. Основою сюжету (як в багатьох сарсуелах того часу) є сентиментальна

любовна лінія: йдеться про нерозділене кохання в умовах соціальної нерівності. Лібрето Хуліана Ромеа (*Julián Romea*) побудовано навколо любовного трикутника, учасниками якого є циганка Марія (Темпраніка), її наречений Мігель та коханець, аристократ Дон Луїс. Гостроти сюжету додає протиріччя між «низькою» циганською та «високою» аристократичною культурами. Після короткого роману з Луїсом, який завершується від'їздом останнього, Марія намагається знайти душевний спокій і погоджується одружитися з Мігелем. На циганському ранчо відбувається свято, цигани танцюють та співають. З цікавості на ранчо приїжджають молоді аристократи, з-поміж яких Дон Луїс. Мігель запрошує його на свято, кульмінацією якого є виступ Марії. Саме в цій сцені Марія виконує свій головний вокальний номер – арію «*Sierras de Granada*» (Гори Гранади), позначену в партитурі як пісня Темпраніки (*cancion de la Tempranica*). Наступні події – втеча коханців, розчарування, повернення героїні – нагадують сюжети веристських італійських опер. Ці сюжетні події подаються крізь їх сприйняття головною героїнею.

Арія «*Sierras de Granada*» є квінтесенцією почуттів головної героїні, це єдиний розгорнутий сольний номер в її партії, і хоча до арії Марія була учасницею розмовних діалогів і ансамблів в творі, саме в арії розкривається її характер. В словесному тексті арії описується природа Гранади та мрії Марії про щасливе кохання. Іспанський колорит проявляється в насиченій мелізмами мелодії арії, в її гармонії, що активно використовує акордові звороти домінантових ладів, а також в ритміці, що спирається на танцювальні ритмоформули фламенко. Ці характеристики вказують на присутність елементів андалузського фольклору. У композиції арії поєднуються п'ять контрастних епізодів (аналогічний композиційний принцип лежить в основі канцон). Контраст між епізодами ладовий (мажор-мінор), фактурний та ритмічний. Об'єднуючим началом є розмір 6/8, що зберігається протягом твору, та спільний для всіх епізодів звуковисотний центр *ре* (основна тональність арії *ре мінор*).

Перший епізод арії (*molto moderato*, тт. 1-28) є мелодизованим речитативом квазі-імпровізаційного характеру, що спирається на нестійку гармонію, переважно домінантову. Мелодика і гармонія епізоду оформлені як перед-ікт, передають відчуття очікування. Марія готується розповісти про щасливе життя та кохання, яке на неї чекає. Вона помічає, що навіть природа наповнена радістю цього дня, про що йдеться в тексті прикладу 9, (див. пр. 9).

Приклад 9.

Фрагмент літературного тексту з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

<i>Sierras de Granada, llanos de la Vega: hoy me parece que hay más alegría en llanos y sierra, porque un mozo güeno, flamenco y honrao su corasonsito a mí me ha entregao.</i>	<i>Гори Гранади, рівнини Вегу! Сьогодні мені здається, що більше радості в рівнинах і горах, бо добрий, пристрасний і чесний юнак своє серденько мені подарував.</i>
---	--

Якщо перший епізод накопичує нестабільність, то другий епізод (*tempo mosso*, тт. 24-52), на противагу йому, є розв'язанням структурної, мелодичної і гармонічної невизначеності: він будується як послідовність завершених фраз, що розпочинаються і завершуються тонічною гармонією. Тонічна функція є розв'язанням тривалої домінантової гармонії першого епізоду, отже перші два епізоди пов'язані як перед-ікт та ікт. Фактура акомпанементу в другому епізоді спирається на ритмоформулу фламенко, відому також зі зразків андалузького фольклору (див. пр. 10).

Приклад 10.

Фрагмент з арії Марії «*Sierras de Granada*» (Г. Гіменес, сарсуела

«Темпраніка» тт. 29-30)

The musical score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a forte (f) dynamic and includes lyrics: "Cuan - do no te ve - o me guer-vo a los". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with accents and dynamics like piano (p), fortissimo (sf), and piano (p).

Попри гармонічний та ритмічний контраст, мелодичні інтонації першого і другого епізодів споріднені. Словесний текст другого епізоду арії є втіленням іспанської імпульсивності: Марія з великою експресією висловлює почуття кохання та відданості (див. пр. 11).

Приклад 11.

Фрагмент літературного тексту з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

<i>No creía que tan pronto este día había yegao!</i>	Не думала, що цей день настане так швидко!
<i>Cuando no te veo me güervo a los mío.</i>	Коли не бачу тебе, повертаюся до свого звичного життя.
<i>Pa mí ya no hay mundo ni pare ni mare en cuanto te miro.</i>	Для мене більше не існує світу, ні батька, ні матері, як тільки тебе побачу.
<i>Se queden secos los mares; la tierra se junte al cielo; apague su luz la luna, Serrano, si no te quiero.</i>	Нехай висохнуть моря; земля з'єднається з небом; згасне світло місяця, якщо я тебе не люблю.

Третій епізод (*poco meno mosso*, тт. 53-72), аналогічно першому, є осередком гармонічної нестабільності, в якій функціональна нестійкість (перевага головної і побічних домінант) доповнюється нестійкістю гармонічних структур, які «обплітаються» мереживом неакордових звуків (див. пр. 12). Єдність епізоду забезпечує стала ритмічна формула з синкопою.

Приклад 12.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*» (Г. Гіменес,

сарсуела «Темпраніка» тт. 53-54)



Четвертий епізод (тт. 73-86) вносить новий тип контрасту – ладовий, на зміну ре мінору приходить однойменний мажор. Ладова зміна виправдана словесним текстом – в момент виконання пісні Марія бачить коханого в натовпі, їх погляди зустрічаються (див. пр. 13).

Приклад 13.

Фрагмент літературного тексту з арії Марії «Sierras de Granada»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

<i>Luz tus ojitos dan pa alumbrarme; agua tus labios pa refrescarme; tu cuerpo al mío le da caló: a quién entonse la vida sentraña le debo yo?</i>	<i>Світло твоїх очей освітлює мене; вода з твоїх губ освіжає мене; твоє тіло дарує тепло моєму: кому ж я тоді повинна віддати своє життя?</i>
<i>Vargame la Vinge! Qué es lo que yo he visto?</i>	<i>Боже мій! Що я побачила?</i>
<i>Ese hombre me quiere; por verme ha veníó!</i>	<i>Цей чоловік мене любить; він прийшов, щоб побачити мене!</i>
<i>Como en las estreyas se penetra el sino, veré yo en sus ojos si penetró er mío;</i>	<i>Як у зірках можна прочитати долю, побачу я в його очах, чи пізнав він мою.</i>

Як і в другому епізоді, в композиції четвертого епізоду гармонічна стабільність поєднується із структурною завершеністю: епізод поділяється на два речення (8 т. + 7 т.).

Наступний п'ятий епізод (*proso piu mosso*, тт. 87-108), подібно як перший і третій епізоди, об'єднується завдяки фактурній і ритмічній формулі (див. пр. 14).

Приклад 14.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «Sierras de Granada» (Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 87-88)



Як чимало оперних арій, арія Марії з сарсуели «Темпраніка» завершується кодою, де завдяки ряду кадансів стверджується основна тональність. В словесному тексті коди теж є момент утвердження героїні в певній ідеї, Марія хоча і не впевнена в почуттях Луїса, проте демонструє непохитну відданість кохання, про що йдеться в тексті (див. пр. 15).

Приклад 15.

Фрагмент літературного тексту з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

<i>Yo no sé si me quieres o si me olvidas.</i>	Я не знаю, чи любиш ти мене, чи забув.
<i>Lo que sé es que vivo, cuando me miras.</i>	Єдине, що я знаю, це те, що я живу, коли ти дивишся на мене.
<i>A la mar, por ser honda, se van los ríos.</i>	В море, бо воно глибоке, тікають ріки.
<i>Y detrás de tus ojos, se van los míos.</i>	І за твоїми очима тікають мої.

Ряд композиторських засобів в арії в силу їх близькості засобам іспанського фольклору допомагає виявити національний колорит. В гармонії помітно часте використання домінантової функції, на якій можуть будуватися цілі епізоди (перший). Домінанта може з'єднувати гармонічно розімкнені епізоди з наступними, в яких відбувається розв'язання нестійкого акорду. В мелодиці наявна мелізматика, частіше – у вигляді оспівування опорних тонів. Мелізматикою просякнуті квазі-імпровізаційні структури у вокальній партії, а віртуозні пасажі будуються на засадах мелодичного колоритування – оздоблення акордових тонів прохідними й допоміжними тонами. Багата орнаментика мелодії, ймовірно, пов'язана з традиційним іспанським виконавством –

гітарним, вокальним. Вплив стилю фламенко відчутний в ритміці – її гострі синкопи, опора на сталі ритмоформули виявляють зв'язок із танцювальними жанрами. Зв'язок з фольклором Іспанії можна виявити також в тексті арії: в андалузьких піснях, що описують природу, страждання розбитого серця, радість і смуток кохання, можна знайти словесні звороти (фрази, порівняння, окремі вирази), подібні до тих, що наявні в арії.

Наявність п'яти контрастних епізодів в композиції ставить перед виконавицею арії «*Sierras de Granada*» завдання переконливо відтворити закладений контраст у вокальному виконанні та емоційній передачі образу. Мелодизований речитатив *molto moderato* в першому епізоді арії дозволяє співачці вільно провести вокальну лінію. В умовах комплементарної ритміки вокальної лінії і супроводу припустимі і навіть доречні агогічні коливання, можливість ширше проспівати виписане *gruppetto* в кінці фраз (див. пр. 16). Ремарка *sforzando* передбачає різкий акцент на перших нотах упродовж перших п'яти тактів, що вимагає від співачки одразу активної атаки звуку. Протягом всієї арії слід звертати увагу на композиторські позначки, зокрема динамічні, до прикладу, вже в першій фразі важлива градація між *f* та *p* для підкреслення емоційного змісту. У виконанні епізоду в однойменному мажорі (тт. 73-86) важливою є артистична складова: необхідно передати драматичне напруження моменту зустрічі поглядів Марії та Луїса.

Приклад 16.

Фрагмент з арії Марії «*Sierras de Granada*» (Г. Гіменес, сарсуела
«Темпраніка» тт.9-12)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, written in treble clef, and the piano accompaniment is in the lower staff, written in grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with a forte (*sf*) dynamic marking and includes the lyrics "Sie - rras de Gra - na - da, ya - nos de la ve - ga,". The piano accompaniment also begins with a forte (*sf*) dynamic marking and features a rapid sixteenth-note run in the right hand. The score is a fragment from the aria "Sierras de Granada" by Maria, from the opera "Tempranica" by Manuel de Falla.

Варто звернути увагу на градацію динаміки: на словах «*Vargame la Vinge! Qué es lo que yo he visto?*» (Боже мій! Що я побачила) дотримуючись вказівки композитора, починаючи виконання на тихому нюансі *p*, і, поступово нарощуючи динаміку, дійти до кульмінаційного моменту – початку наступного епізоду. Поява однойменного мажору (від т. 73) є емоційним зламом в арії, і це природно позначається на звучанні голосу: протягом всього епізоду композитор особливу увагу приділяє саме вокальним нюансам, яких слід дотримуватися. Зокрема, *con mucho amor* в т. 73 вказує на необхідність передачі любовних почуттів теплим, проникливим звучанням голосу. Наступна позначка *spianato* (природньо, просто) на нюансі *p* передбачає плавне та рівне звучання голосу без різких переходів та акцентів. Над наступною вокальною фразою композитор вказує *con alma* (з ісп. – з душею) починаючи виконання на *f* і закінчуючи *p* (див. пр. 17).

Кінець цього епізоду виконується на нюансі *p* з позначкою *dolce* (ніжно), що передбачає особливо м'який та теплий характер звучання. В цьому моменті також можливо уповільнити виконання, що сприятиме більшій емоційній виразності та підкреслить завершення вокальної фрази перед переходом до іншого епізоду. Ремарка *rosso più mosso* в т. 87 вказує на поступове прискорення темпу в порівнянні з попереднім епізодом, тим самим відображає емоційне зростання та активність думок головної героїні. Дрібні тривалості слід виконувати легко, граційно, при цьому чітко вимовляти текст.

Приклад 17.

Фрагмент з арії Марії «*Sierras de Granada*» (Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 81-83)

f (con alma) *p*

Al com-pas de tus o-jos ye - vo los mi-os;

В середині епізоду композитор переходить до *meno mosso* (див. пр. 18), що передбачає спокійніше виконання і дозволяє уповільнити попередню вокальну фразу перед виходом на високі ноти, які виконуються на *ff*.

Приклад 18.

Фрагмент з арії Марії «*Sierras de Granada*» (Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» т.105)



Tenuto зі *staccato* над нотами дозволяють незначно «розтягнути» виконання й підкреслити кожну ноту делікатним акцентом. *Staccato* додає відокремленості натомість *tenuto* забезпечить довшу тривалість ноти, що створюватиме баланс між виразністю та певною легкістю виконання. Виконання *molto rallentando* в коді передбачає незначне сповільнення темпу перед виходом на ля другої октави, висотну кульмінацію в кінці арії. Передостанню ноту можна виконати, додавши вокальну прикрасу *gruppetto* з подальшим *portamento* в з'єднанні її з останнім звуком.

Під час виконання арії, особливу увагу слід звертати на мелізматику, яка вимагає рухливості голосу. Мова йде про віртуозність, яка є важливою характеристикою арії та образу молодой циганки Марії загалом. Зокрема, технічні вимоги до мелізмів та ритмічних нюансів передбачають високу вокальну майстерність та технічні можливості співачки. Варто також звертати увагу на емоційний аспект виконання: наявність контрасту між епізодами арії дає можливість передати широкий спектр емоцій, дозволяє зробити арію більш цікавою для прослуховування. Важливо передати емоційну динаміку не лише сценічною грою, але і видозмінюванням тембрового забарвлення.

Твір «Дочки Зеведея» Руперто Чапі має риси великої сарсуели (*zarzuela grande*). Твір складається з двох дій, вокальні номери значно переважають над розмовним текстом, вагома роль відведена оркестру та хору. Зокрема, оркестру доручені самостійні інструментальні епізоди – розгорнута інструментальна прелюдія та інтродукції до кожної з дій. Хор виступає колективним персонажем – це кравчині, їх приятелі, відвідувачі таверни тощо.

Сюжет сарсуели – заплутана історія родинних стосунків, в якій намагаються розібратися головні героїні Луїса та Регіна, молоді кравчині, що навчаються і працюють в майстерні кутюр'є Поліссона. Інтрига полягає у встановленні справжнього батька Регіни. Поліссон припускає, що вона може бути позашлюбною дочкою Феліпе, власника таверни «*El Zebedeo*». У другій дії відбувається ключова драма. Луїса отримує звістку, що вона може бути сестрою свого коханого Артуро, сина Феліпе. Сповнена розгубленості, вона виконує свій головний вокальний номер – арію «*Carceleras*». Розв'язка подій настає, коли стає відомо, що насправді позашлюбною дочкою Феліпе є Регіна. Після того, як сімейні таємниці розкрито, Поліссон дає згоду на одруження Артуро з Луїсою. Сюжет, як бачимо, просякнутий карнавальною естетикою, з притаманною їй плутаниною, метушнею, добросердним гумором.

Найпопулярнішим музичним номером сарсуели «Дочки Зеведея» є арія Луїси, позначена в партитурі як «*Carceleras*» (Пісня в'язнів). Це позначення може видатися незрозумілим, адже назва арії немає нічого спільного з подіями сюжету, в тексті не йдеться про в'язницю. Навпаки, дівчина співає про свої емоції, почуття закоханості до Артуро. Імовірно, назву вжито метафорично: йдеться про символічне «ув'язнення» у почуттях до коханого. З іншого боку, «*carceleras*» – жанрове визначення: так називаються популярні андалузькі пісні про страждання ув'язнених. Це також один із жанрів фламенко, який виконується без інструментального супроводу [42], такі пісні часто співали цигани у в'язницях. Надане композитором жанрове уточнення вносить додаткові семантичні вказівки, важливі для аналітичної і виконавської інтерпретації твору.

Арія «*Carceleras*» є головною музичною характеристикою партії Луїси. Вона складається з двох куплетів, кожен з яких побудований в строфічній формі за принципом контрасту. Головна тональність *ля мінор*, хоча точніше її ладовий устрій можна окреслити як домінантовий лад: настільки відчутною є перевага домінантової гармонії. Співвідношення тоніки і домінанти добре ілюструє перша фраза арії, що майже цілком вкладається в домінантову гармонію (див. пр. 19). Попри наявність тонічної гармонії, вона є допоміжною у однойменному гармонічному звороті. Наступна фраза побудована аналогічно.

Приклад 19.

Фрагмент з арії Луїси «*Carceleras*» (Р. Чані, сарсуела «Дочки Зеведея»

тт. 12-13)



Більшість синтаксичних структур (фраз, речень) закінчуються і починаються домінантовою гармонією. Це підтверджує значущість домінантової функції в арії, яка надає їй виразного іспанського характеру. Національний колорит відтворюється і іншими гармонічними засобами, наприклад, у тт. 20-22 в акомпанементі вміщено андалузьку каденцію (див. пр. 20). Маноло Санлюкар (*Manolo Sanlúcar*) зазначає, що «андалузька каденція складається з чотирьох тризвуків у низхідному порядку... ля, соль, фа, мі» [49, р. 51].

Приклад 20.

Фрагмент з арії Луїси «*Carceleras*» (Р. Чані, сарсуела «Дочки Зеведея»

тт. 20-22)



Іспанський колорит другого епізоду відтворюється фактурними і метроритмічними засобами: розмір 4/4, ритмічна фігура схожа на пасадобль (див. пр. 21).

Приклад 21.

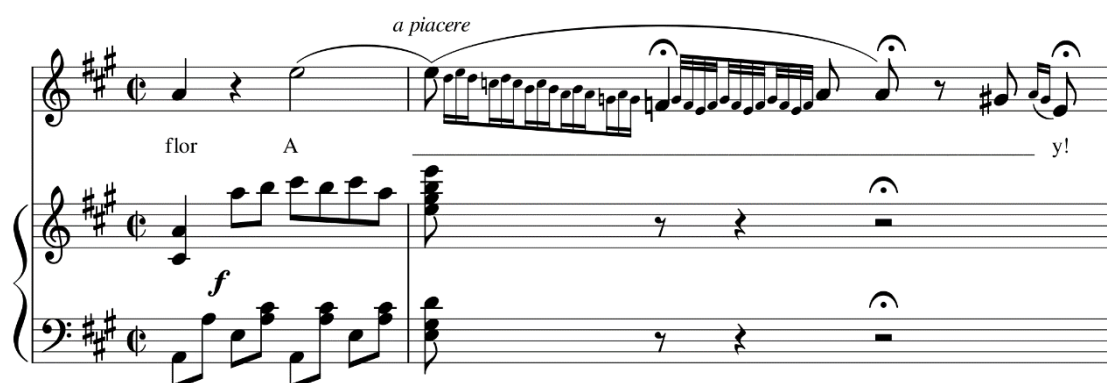
Фрагмент ритмічного малюнку з арії Луїси «*Carceleras*» (Р. Чані, сарсуела «Дочки Зеведея» т.26)



Третій епізод написаний в однойменному ля-мажорі, отже як і в арії з сарсуели «Темпраніка», контраст однойменних ладів виступає важливим чинником організації композиції. Обидві арії побудовані як низка контрастних фрагментів. Контраст поєднується із повторністю, причому якщо повторення працює на менших синтаксичних рівнях (рівні окремих фраз в арії, фігур акомпанементу), то контраст організує поєднання більших синтаксичних структур (окремих епізодів в композиції арії в цілому). Як і в попередній арії, завдання співачки полягає в тому, щоб контрасти, закладені в композиторських засобах виразності, були якісно відтворені і голосом. Арія «*Carceleras*» завершується яскравою віртуозною каденцією, в якій співачка може майстерно продемонструвати свій діапазон та технічні можливості (див. пр. 22).

Приклад 22.

Фрагмент заключної каденції з арії Луїси «*Carceleras*» (Р. Чані, сарсуела
«Дочки Зеведея» тт.73-74)



Арія Луїси «*Carceleras*» написана для «міцного» сопрано, хоча її часто виконують мецо-сопрано. В ній (як можна зрозуміти зі словесного тексту арії), героїня проживає широкий спектр почуттів, від розгубленості й смутку до радості кохання. Тема кохання Луїси до Артуро пронизує весь текст. В коханні до нього героїня знаходить розраду і підтримку. Ладова зміна в кінці кожного куплету (перехід до однойменного мажору) виражає динаміку душевних почуттів.

Арія виконується в помірно швидкому темпі *allegretto*. В поєднанні з щільним текстовим наповненням (майже на кожен ноту припадає новий склад), це вимагає від співачки точності у вокальній артикуляції. В першому епізоді арії тремоло в акомпанементі забезпечує гармонічну основу, яка дає змогу співачці широко провести перші вокальні фрази, демонструючи насичений тембр голосу.

Арія складається з двох куплетів, отже перед співачкою стоїть завдання зробити ці куплети різними, цікавими для слухача завдяки правильно сформованому динамічному розвитку. Співачка може варіювати динамічні відтінки, акцентуючи ключові фрази. Особливої уваги заслуговують вказівки композитора в партитурі, зокрема, позначка *diminuendo* на довгих нотах в кінці вокальних фраз, що дає змогу створити ефект плавного затихання (див. пр. 23).

Приклад 23.

Фрагмент з арії Луїси «Carceleras» (Р. Чані, сарсуела «Дочки Зеведея»

mm. 34-35)



Окремим технічним завданням є виконання форшлагів, які повинні добре прослуховуватися у швидкому темпі. Важливо, щоб форшлагив звучали природно та органічно, без надмірності, адже вони повинні вписуватися в загальний ритмічний малюнок кожної фрази. В повторах фраз важливо дотримуватися динамічних відтінків, зазначених композитором: одну фразу доцільно виконувати на *ff*, іншу – на *pp*, завдяки чому кожен повтор фрази може вносити певну новизну.

Особливої уваги заслуговує каденція в кінці кожного з двох куплетів арії. Хоча нотний текст в обох випадках однаковий, її можна інтерпретувати по різному, уникаючи одноманітності між куплетами. Виконавська версія Лізетт Оропеси, (Більбао опера, Іспанія, 2021) демонструє способи урізноманітнення каденцій: за першим разом каденція виконується без змін та без особливого темпового відхилення [38]. За другим разом наявні певні відхилення від нотного тексту, друга частина каденції звучить октавою вище (див. пр. 24, 25).

Така виконавська інтерпретація дозволяє продемонструвати вокальний діапазон співачки, адже власне арія не вирізняється великим діапазоном. Окрім імпровізаційних елементів, виконання цієї каденції можна розширити шляхом вокальної затримки на довгих нотах, що також дає можливість зробити філірування звуку прийомом *messa di voce*.

Приклад 24.

Фрагмент заключної каденції (оригінальної) з арії Луїси «*Carceleras*»

(Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 73-74)

Приклад 25.

Фрагмент імпровізованої каденції Лізетт Оропеси з арії Луїси «*Carceleras*»

(Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 73-74)

Твір Руперто Чапі «Продавець вафель» – зразок малої сарсуели (*zarzuela chico*), містить одну дію з трьох картин. В ньому невеликий склад виконавців, головними з яких є Сокорро (сопрано), Пепільйо (тенор) і Лунаріто (актор). Другорядні ролі виконують актори. Ця сарсуела утворена з п'яти музичних номерів, решту тексту складають розмовні діалоги.

Дія відбувається в одному з районів Мадрида, де на тлі буденних стін казарми, розгортається історія кохання. Подібно до сарсуели «Темпраніка», сюжет сарсуели «Продавець вафель» будується навколо любовного трикутника, тож в обох цих сарсуелах соціальні відмінності між героями вносять додаткову напругу в розвиток дії. Скромний продавець вафель Пепільйо закоханий у Сокорро. Суперником Пепільйо виступає багатий Лунаріто, на боці якого – мати Сокорро, але протиріччя вирішуються, коли

батько Пепільйо пропонує велику суму грошей як весільний подарунок родині нареченої. Залишається одна проблема – розлючений Лунаріто. Проявивши несподівану сміливість та заручившись підтримкою капрала, Пепільйо протистоїть Лунаріто та змушує його відступити.

Арія-романс Сокорро «*Cuando esta tan hondo*» (Коли це так глибоко) є головною музичною характеристикою героїні, вона написана у формі вільного рондо з повторами епізодів та подекуди з пропусками рефрену.

Арія починається з розгорнутого вступу (тт. 1-18), що виконує функцію емоційного, ладо-гармонічного та фактурного налаштування. Вступ складається з двох розділів: перший (тт. 1-10) речитативний, в ньому героїня короткою фразою відображає свої душевні переживання та смуток, другий розділ (тт. 11-18) впроваджує основну тональність арії *ля-бемоль мінор* та притаманний арії тип фактури. Перший епізод (тт. 19-33) багатий на динамічні контрасти: композитор вказує *dolce* (ніжно) у вокальній партії та контрастну динаміку від *pp* до *ff* в акомпанементі за якою також повинен «рухатись» і голос. В тексті героїні відображено безсилля перед почуттями любові, яке пронизує душу дівчини. Рефрен (тт. 34-41), більш стабільний в плані динаміки, в ньому з'являється перша висока нота у вокальній партії на тихому акомпанементі, *pp* (див. пр. 26).

Приклад 26.

Фрагмент з арії Сокорро «*Cuando esta tan hondo*» (Р. Чані, сарсуела

«Продавець вафель». тт.33-34)



Другий епізод (тт. 42-80) вносить ладовий та ритмічний контраст в композицію арії. Ладовий контраст, як і в двох проаналізованих вище аріях,

здійснюється завдяки однойменному *ля-бемоль мажору*. Ритмічний контраст забезпечений введенням нової ритмоформули. Зі зміни ритмоформули в т. 81 починається третій епізод рондо, таким чином, проведення рефрену між другим та третім епізодами відсутнє. Рефрен натомість обрамлює четвертий епізод рондо.

В четвертому епізоді (тт. 106-137) варіюється мотив другого епізоду з його синкопованою фактурою. З поверненням рефрену (тт. 138-144) повертається і головна мінорна тональність арії. Ладові коливання відтворюють зміну настрою героїні. Логічним завершенням арії є *Coda* (тт. 145-163), побудована на матеріалі вступу, який, на відміну від вступу, викладений не лише в інструментальній партії, але і в партії сопрано (див. пр. 27). Композиція арії, таким чином, має струнку форму, в якій контрастний матеріал епізодів врівноважується повтором рефрену та аркою між вступом і кодою.

Приклад 27.

Фрагмент коди з арії Сокорро «*Cuando esta tan hondo*» (Р. Чані, сарсуела «Продавець вафель». тт. 153-154)



Кілька виконавських моментів, на нашу думку, допомогли б підкреслити емоційну глибину арії. Починаючи зі вступного речитативу важливо підкреслити драматичний зміст тексту в нижньому регістрі. Слова «*Cuando está tan hondo quien mata el querer! Para él! Ay! Yo no creo que estoy para él!*» («Коли кохання таке глибоке, хто здатний його вбити?! Для нього! Ай! Я не вірю, що я призначена для нього!») є квінтесенцією почуттів героїні. Фрази

досить короткі, вагомі. Вимовляючи їх, важливо відобразити внутрішній стан героїні «через голос», використовуючи контрасти динаміки та насиченість тембру. Емоційний вигук «Ау!» виконується на ферматі, тому тут буде доречним *portamento* у виконанні. Наступну фразу «*Yo no creo que estoy para él!*» («Я не вірю, що я призначена для нього!») можна виконати на *ritenuto poco a poco*, поступово сповільнюючи до кінця цієї частини (див. пр. 28).

Приклад 28.

Фрагмент з арії Сокорро «*Cuando esta tan hondo*» (Р. Чані, сарсуела

«Продавець вафель». тт.6-9)



Перший епізод рондо потрібно виконувати з урахуванням динамічних позначок композитора: *dolce* на початку вокальної фрази вимагає передачу ніжності за допомогою м'якого, теплого тембру голосу. В цій частині арії вигуки «Ау!» виконуються на нюансі *p* в низькій теситурі та *pp* у високій теситурі, що контрастує з попереднім речитативним епізодом та підкреслює чуттєвість моменту.

Рефрен можна виконати «широко», оскільки гармонічна педаль акомпанементу дає ритмічну свободу солістці. Висока нота *ля* з'являється на слабкому часі і є короткою тривалістю, але можна виконати її на ферматі, з невеликим ритмічним і динамічним розширенням (див. пр. 26). Тут також буде доречним виконання висхідного *portamento* до високої ноти, яке підкреслить емоційний злет.

Текст четвертого епізоду рондо грайливий, кокетливий, героїня прагне уваги й ніжності від коханого. В цьому епізоді слід передати ритмічний контраст, адже синкопований ритм вносить нову динаміку в арію, підкреслює

зміну настрою героїні, про що свідчить ремарка *con passione* (з пристрасстю) на початку вокальної фрази. Важливо передати легкість звучання при виконанні синкоп, правильно відтворити динаміку та акценти у кожній вокальній фразі. Повернення мінорної тональності в рефрені свідчить про зміну настрою. Така гра контрастів, разом з яскравими мелодичними лініями, створює насичений вокальний портрет героїні Сокорро, а їх наявність створює складність виконання. Співачка повинна володіти високою вокальною технікою, емоційною виразністю. Натомість, розуміння композиційної структури арії може допомогти досягнути і передати у виконанні драматургію твору.

Наступна сарсуела «*El niño judío*» («Єврейський хлопчик») композитора Пабло Луна є прикладом великої сарсуели, що складається з двох дій поділених на чотири картини. В сарсуелі задіяно велику кількість персонажів, більше двадцяти дійових осіб, серед яких і головні, і другорядні ролі – як вокальні так і драматичні. Музичні номери сарсуели переважають над розмовними сценами, що також є ознакою великої сарсуели.

Сюжет обертається навколо любовної лінії головних героїв сарсуели – єврейського хлопця Самуеля та дівчини іспанки Кончі. Їхні почуття стикаються з соціальними бар'єрами, насамперед через незгоду батька Кончі, Хенаро, який виступає проти шлюбу через бідне єврейське походження Самуеля. Однак ситуація змінюється, коли тяжко хворий чоловік Манакор, якого Самуель вважав своїм батьком, зізнається, що хлопець не його рідна дитина. Насправді він є сином багатих євреїв з Алеппо, якого Манакор викрав з помсти. Ця новина змінює ставлення батька Кончі до хлопця, тож разом з дівчиною та її батьком Хенаро, Самуель вирушає в подорож до Алеппо, щоб знайти свою справжню родину та отримати спадок, який дозволить закоханим бути разом. Однак по приїзду в Алеппо з'ясовується, що Самуель не є сином багатого єврея. Несподівано відкривається ще одна таємниця, що справжнім батьком Самуеля є індійський раджа Джамар-Джалеа, до якого герої одразу ж вирушають з Алеппо. У новій країні на них чекають нові випробування – інтриги, небезпека та загроза страти. Та попри все Самуель отримує визнання

батьківства від індійського раджі, який дарує сину коштовності та допомагає героям повернутися до Мадриду. Історія завершується щасливим возз'єднанням Самуеля та Кончі і благословенням на шлюб.

Сарсуела наповнена яскравими вокальними та інструментальними номерами. Особливої уваги заслуговує головний вокальний номер партії Кончі, а саме арія «*De España vengo*» (я родом з Іспанії) з другої дії, яка стала однією з найвідоміших номерів сарсуели та набула широкої популярності в концертному репертуарі сопрано.

Головна тональність арії *E-dur*. Починається арія в помірно швидкому темпі – *allegretto*. У досить довгому вступі (тт. 1-19) акомпанемент імітує звучання гітари. За сюжетом саме в цей момент батько Кончі грає на гітарі, тоді як її партію виконує оркестр. За своєю формою арія є складною тричастинною, в якій перша частина є куплетно-варіантною формою. Розглянемо детальніше.

Перша частина арії (тт. 20-71) складається з трьох періодів, які утворюють логічно завершену форму зі вступом та кодою. Мелодія першого періоду (тт. 20-28) слугує тематичною основою для подальшої варіантної імпровізації (див. пр. 29).

Приклад 29.

Фрагмент з арії Кончі «*De España vengo*» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик». тт. 20-23)

Другий період (тт. 29-51) є варіантним повтором першого в якому зберігається структурна схожість, але з тональними та ладовими варіаціями. Мелодична тема на початку одразу ж варіюється – ми бачимо, що оспівування нот мі та сі подвоюється (див. пр. 30).

Приклад 30.

Фрагмент з арії Кончі «De España vengo» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик». тт. 29-32)

Загалом у мелодичному розвитку цього періоду відчутна домінантова опора – імпровізаційні оспівування концентруються на нотах сі та мі, що подаються в різних ладових рішеннях (хроматичні півтони, натуральний лад). Присутня ладова перемінність – нота сі, яка довго повторюється, поступово набуває ознак тонічного центру (див. пр. 31). Звуки, які оспівують ноту, створюють ладову варіантність де чергуються мажор (33-35 тт.) та фрігійський мінор (35-37 тт.). Або ж це також можуть бути фрагменти домінантового ладу по мі натуральному та мі мелодичному. Все це створює певний іспанський колорит.

Приклад 31.

Фрагмент з арії Кончі «De España vengo» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик». тт. 33-37)

Третій період (тт. 51-71) містить короткі мотиви, які є хроматичним варіантом початкової теми. Сукупність усіх трьох періодів дозволяє розглядати форму цієї частини як куплетно-варіантну, де кожен епізод демонструє мелодичне переосмислення початкового матеріалу.

Друга частина арії (тт. 72-120) має ознаки простої двочастинної форми, яка виглядає як A + A1, та загалом становить контраст до першої як за темпом, так і за тональністю. Вона переходить до ля мінору та виконується в повільнішому темпі – *allegretto mosso*. Мелодія другої частини містить висхідний хід від ноти ля, який повторюється з ритмічними варіаціями (див. пр. 32).

Приклад 32.

Фрагмент з арії Кончі «*De España vengo*» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик»). тт. 72-79)

У тактах 90-92 з'являється характерна іспанська мелодична формула – рух від V ступені до VII по натуральному мінору, в поєднанні з гармонічною домінантою і субдомінантою у супроводі (див. пр. 33). Це ознака домінантового ладу, оскільки звук мі в складі домінантової гармонії кількісно переважає і знаходиться в метрично сильніших тактах.

Приклад 33.

Фрагмент з арії Кончі «*De España vengo*» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик». тт. 90-92)



У тактах 100-102 акомпанемент доповнюється допоміжним зворотом, що підсилює іспанський колорит цієї частини (див. пр. 34).

Приклад 34.

Фрагмент з арії Кончі «*De España vengo*» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик». тт. 100-102)



Ця частина арії показує перевагу домінанти, що відповідно є ознакою домінантового ладу, який створюється через кількісне домінування цієї функції, розташування її в вузлових моментах форми, а також завдяки нівелюванню субдомінантової гармонії. Тоді створюється послідовність двох акордів домінанти та тоніки, а функція субдомінанти в даному випадку ослаблюється, створюючи ситуацію балансування на межі двох функцій, які в залежності від різних метричних умов набувають різного статусу.

Третя частина (тт. 120-141) повертає нас до першої частини з інакшим розвитком та кодою. Власне в кодї (тт. 130-134) простежується так звана парна періодичність: певна поспівка, яка одразу повторюється. Слід відмітити, що така парна періодичність досить часто зустрічається в арії.

Наявність трьох частин арії ставить перед виконавицею завдання чітко окреслити контрастність кожної з них, підкреслюючи драматургічний розвиток арії та розкриваючи різні емоційні стани героїні. На початку першого епізоду першої частини арії переважає кантиленне ведення мелодії, яке виражається через використання ліг. Це потребує від співачки особливої уваги до фразування, дихання, плавного переходу між нотами та *legato* у співі. Вокальна мелодика буквально одразу ж прикрашається *gruppetto* – оспівуваннями основних тонів *mi* та *si*, що надає їй певної віртуозності (див. пр. 33). Виконання *gruppetto* вимагає від виконавиці рухливості голосового апарату та точності інтонації.

Приклад 33.

Фрагмент з арії Кончі «*De España vengo*» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик». тт. 29-32)

Другий епізод розвивається, доповнюючи вокальну лінію новими штрихами та ритмічною конфігурацією. Починаючи з такту 40, з'являються звуки *staccato*, що контрастують з попереднім кантиленним викладом мелодії, додаючи виконанню певної легкості (див. пр. 34).

Приклад 34.

Фрагмент з арії Кончі «*De España vengo*» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик». тт. 40-42)

Такий перехід вимагає від виконавиці технічної точності та вміння легко переключатися від *legato* до *staccato*, зберігаючи при цьому контроль над звуковеденням. Крім того, ми бачимо, що у вокальній лінії також з'являються форшлагги. Це збагачує орнаментику арії та вимагає від співачки гнучкості голосового апарату.

Ще одним характерним елементом цього епізоду є використання у вокальній лінії тріольних груп, починаючи з 47 такту, що знову ж вносить ритмічну різноманітність у виконання (див. пр. 35). Спів тріолей вимагає від виконавиці точного метричного відчуття.

Приклад 35.

Фрагмент з арії Кончі «*De España vengo*» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик»). тт. 47-50)

Вся ця орнаментика дещо ускладнює виконання вже на початку арії, але тим самим робить інтерпретацію цікавою, а повтори фраз контрастними. Таке яскраве використання орнаментики виправдане змістом арії (див. пр. 36).

Приклад 36.

Фрагмент літературного тексту з арії Кончі «*De España vengo*» (П.
Луна, сарсуела «Єврейський хлопчик»)

<i>De España vengo, soy española, en mis ojos me traigo luz de su cielo y en mi cuerpo la gracia de la manola!</i>	<i>Я родом з Іспанії, іспанка я, в очах моїх — світло її неба, а в тілі — грація справжньої маноли!</i>
<i>De España vengo, de España soy y mi cara serrana lo va diciendo.</i>	<i>Я родом з Іспанії, іспанка я, і моє обличчя сільське про це каже.</i>

<i>He nacido en España por donde voy.</i>	<i>Я народилась в Іспанії — куди б не йшла.</i>
<i>A mi lo madrileño, me vuelve loca</i>	<i>Мене зводить з розуму все мадридське,</i>
<i>y cuando yo me arranco con una copla</i>	<i>і коли я співаю пісню народну,</i>
<i>el acento gitano de mi canción</i>	<i>в гітарному дусі моя мелодія —</i>
<i>toman vida las flores de mi mantón.</i>	<i>оживають квіти на моїй шалі!</i>
<i>De España vengo, de España soy</i>	<i>Я родом з Іспанії, іспанка я,</i>
<i>y mi cara serrana lo va diciendo.</i>	<i>і моє обличчя сільське про це каже.</i>
<i>Yo he nacido en España por donde voy.</i>	<i>Я народилась в Іспанії — куди б не йшла!</i>

Головна героїня твору – молода іспанка, яка з гордістю проголошує свою національну ідентичність демонструючи свій темперамент, який є характерним для Іспанії. Саме тому, на нашу думку, композитор використовує ритмічні варіації у вокальній мелодиці, певну танцювальність, контрастність штрихів, прикраси, які повинна передати виконавиця через артистичну та технічну (віртуозну) інтерпретацію тексту.

Друга частина, як зазначалося, є контрастною по відношенню до першої. Вона насичена різними композиторськими темповими та динамічними позначками, що може свідчити про зміну настрою героїні. В цій частині співачка може відчувати певну свободу виконання, яку власне і надає їй композиторський текст – можливість гнучко варіювати динаміку, темпи, ритмічні групи фраз, створюючи певну невимушену «емоційну гру».

Ця частина арії починається у повільнішому темпі *allegretto mosso* та одразу ж на динамічному нюансі *p*, що надає певної інтимності звучанню. Вокальна теситура цієї частини дозволяє без труднощів початок вокальної фрази заспівати на нюансі *p*. Вокальна лінія цієї частини арії збагачена дуолями, що надає фразам певної нерівномірності, тож співачка має точно

відчувати загальний метроритм, та вміти підлаштувати ноти в загальну ритміку зберігаючи плавність звуковедення (див. пр. 37).

Приклад 37.

Фрагмент з арії Кончі «*De España vengo*» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик». тт. 85-88)

85 un poco meno mosso

cul - pa de u - nos o - jos Ma - dre, - me mue - ro, por

Також ми бачимо темпову зміну *un poco meno mosso*. Мелодія стає стриманішою, що дозволяє проспівувати дуолі ширше та вільніше. Тут композитор допомагає співакці почувати себе розкуто у виконанні, але дотримуючись загального характеру. Розширення емоційного діапазону простежується і в тактах 94-96 в яких композитор вводить позначку *accelerando*, що вказує на поступове пришвидшення та різке повернення до *a tempo* (див. пр. 38).

Приклад 38.

Фрагмент з арії Кончі «*De España vengo*» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик». тт. 94-96)

98 accel. a tempo

que los ten - go "me - ti - os" den - tro del al - ma

Такий прийом повторюється двічі, що вказує ніби на емоційну хвилю, яку ми пропонуємо передати за допомогою динаміки, використовуючи *crescendo* та *diminuendo* у фразі.

Далі, у затакті до 104 такту, початку нової музичної фрази, з'являється нова темпова позначка *andante* у поєднанні з нюансом *ppp* піано-піаніссімо, що створює ефект шепотіння. Тут особливо важливе делікатне фразування та контроль над динамікою (див. пр. 39).

Приклад 39.

Фрагмент з арії Кончі «*De España vengo*» (П. Луна, сарсуела
«Єврейський хлопчик». тт. 103-106)

103 *ppp* *Andante*

Mu - rie - ndo es-toy, mi vi - da, por tu des - vi - o;

ppp

Починаючи з 118 такту, музичний текст повертається до матеріалу першої частини, але з дещо інакшим розвитком та наявністю коди. Парна періодичність музичних фраз, не вимагає від виконавиці варіювання динаміки, адже це фінал, який стрімко веде кульмінації, до найвищої у вокальній партії ноти соль-дієз. Ця нота може становити певну складність у виконанні з огляду на довгу тривалість арії. Щоб зберегти вільність голосу до кінця твору, виконавиці слід правильно розподілити індивідуальні вокальні зусилля та дихання протягом всієї арії. У менш напружених місцях слід застосовувати економне звуковедення, окреслити місця, де можна відпочити голосом, щоб зберегти драматичну напругу до останніх тактів та ефектно вийти на код. Слід пам'ятати, що висока нота передбачає не лише демонстрацію вокальної техніки – вона також є емоційною вершиною твору. Героїня ніби востаннє нагадує, що вона іспанка про що йдеться у тексті: «*de España vengo, de España soy y mi cara serrana lo va diciendo. He nacido en España por donde voy*» (я родом з Іспанії, іспанка я, і моє обличчя сільське про це каже. Я народилась в Іспанії – куди б не йшла).

З огляду на те, що арія досить довга, під час концертного виконання виникає необхідність урізноманітнення інтерпретації з метою утримання

уваги слухача. Таким чином у власній сценічній версії твору нами було використано додатковий візуальний атрибут – троянду, яка з'являється у другій, повільній частині арії. Цей художній прийом посилив емоційний вплив на публіку. Образ троянди став символом іспанської культури, що стало підґрунтям для подальшого режисерського рішення: наприкінці номеру троянду було подаровано одному зі слухачів концерту. Це викликало жвавий відгук у глядацької аудиторії та поглибило інтерактивний характер концертного виконання арії.

Наступний твір, обраний для аналізу, – сарсуела «Цирульник з Лавап'єсу» (*El barberillo de Lavapiés*) відомого іспанського композитора Франсіско Асенхо Барб'єрі, – автора, котрий відіграв ключову роль у відродженні сарсуели в ХІХ столітті.

Сарсуела «*El Barberillo de Lavapiés*» («Цирульник з Лавап'єсу») – справжній взірець іспанського ліричного театру. Цей твір є прикладом класичної «*grande*» сарсуели середини ХІХ століття. Однією з ознак великої сарсуели є те, що твір складається з трьох дій. У сарсуелі також задіяно велику кількість персонажів, серед яких як головні (Маркізита, Лампарілья, Палома, Дон Луїс), так і другорядні, які можуть виконувати і вокальні і драматичні функції.

Сюжет побудовано навколо політичної інтриги в Мадриді часів короля Карлоса ІІІ. Головна героїня – аристократка Маркізита, яка разом із доном Хуаном де Перальта бере участь у змові проти міністра Грімальді на користь реформатора графа Флорідабланки. Її особисте життя ускладнюється відносинами з нареченим доном Луїсом де Аро, який, будучи племінником Грімальді, нічого не знає про її участь у змові.

Маркізиті допомагає Лампарілья – цирульник, пройдисвіт та улюбленець народу, а також його кохана Палома, молода кравчиня з району Лавап'єс. На фоні політичних переслідувань, загроз арештів та погонь, розгортається і лінія особистих стосунків між героями. Завдяки хитрості Лампарільї змовникам вдається уникнути арешту, а кульмінацією дії стає новина про призначення

Флорідабланки міністром, що дозволяє уникнути покарання. Сарсуела завершується щасливою розв'язкою: Маркізита вирішує розділити долю з вигнанцем доном Луїсом, а Палома й Лампарілья зізнаються одне одному в коханні.

Особливу увагу привертає один із найвідоміших номерів в сарсуелі – «*Canción de la Paloma*» (яку ще називають «пісня голубки»), яку виконує героїня Палома в першій дії. Цей вокальний номер, насичений іспанським колоритом, поєднує виразну мелодику, танцювальні ритми та вокальну віртуозність, завдяки чому здобув широку популярність у концертному репертуарі сопрано. Він часто виконується окремо від сарсуели як яскравий концертний твір.

На початку твору наявна позначка «*aire de Zapateado*», що вимагає виконувати твір у відповідному характері. *Zapateado* – це традиційний іспанський танець, який виконується у тридольному розмірі з характерними ритмічними ударами ногами по підлозі, тобто «запатЕар» (від ісп. *zapato* – черевик) [43]. У музиці «запатеадо» зазвичай має живий, яскравий, енергійний темп, з акцентованим ритмічним малюнком, що імітує танцювальні кроки. Отже, «*aire de Zapateado*» – це не конкретна форма, а вказівка на стиль, ритміку та загальний настрій виконання: енергійний, танцювальний, з характерним іспанським колоритом. Виконавиця має передати імпульс танцю, а можливо навіть уявну присутність перкусійного акомпанементу. Забігаючи наперед відзначимо, що в своїй концертній інтерпретації арії ми додали кастаньєти, що справило гарне враження у глядачів та цілком відповідало загальній концепції твору.

Арія має чітко визначену куплетну форму, яка структурована наступним чином – A + A1 + Coda. Арія складається зі вступу, двох куплетів (кожен з яких містить два періоди та приспів) та завершальної коди. Головна тональність арії A-dur. У вступі (тт. 1-9) ми бачимо загальний виклад акомпанементу арії, тобто є гармонічна основа, на яку нанизується мелодика імпровізаційного характеру (див. пр. 40).

Приклад 40.

Фрагмент з «Cancion de la Paloma» (Ф. Барб'єрі, сарсуела «Цирульник з Лаван'єсу». тт. 1-4)



Йдеться про ритмічно яскраву, але гармонічно статичну основу, в межах якої імпровізаційно розгортається мелодія правої руки фортепіанного супроводу. Саме ця лінія окреслює характерний танцювальний настрій у дусі «запатеадо» – з внутрішнім пульсом, що імітує ритм кроків чи удари підборів. Цей вступ визначає ритмічний та стилістичний характер, в межах якого розгортатиметься подальша вокальна лінія.

Кожен з куплетів складається з двох періодів. Перший період (тт. 10-25) будується в основній тональності *A-dur*. Вокальна мелодія має імпровізаційний характер з розгорнутими фразами, в основі яких – чотиритактові речення, що повторюються з варіантними змінами. Особливу роль відіграє стала ритмічна формула – комбінація восьмих і четвертих тривалостей із внутрішньою синкопованістю, яка проходить крізь увесь вокальний матеріал (див. пр. 41).

Приклад 41.

Фрагмент з «Cancion de la Paloma» (Ф. Барб'єрі, сарсуела «Цирульник з Лаван'єсу». тт. 10-13)

10

1. Co - mo na-ci en la ca - lle de la Pa - lo - ma

2. Co - mo es_ta mi ven - ta - na cer - ca del cie - lo

Другий період першого куплету (тт. 26–41) починається з несподіваної модуляції в тональність *C-dur* на вісім тактів з подальшим поверненням до головної тональності. Ця зміна тональності є типовим для іспанського стилю, вона створює яскравий колористичний ефект, що контрастує з попередньою частиною. Хоча тональність змінюється, ритмічна формула зберігається, що надає єдності формі твору. Вокальна лінія в цьому епізоді дещо відрізняється від попереднього періоду, тут простежуються більш легатні фрази (див. пр. 42), проте зберігається активність за рахунок мелізматичних прикрас та гри акцентів.

Приклад 42.

Фрагмент з «*Cancion de la Paloma*» (Ф. Барб'єрі, сарсуела «Цирульник з Лаван'єсу». тт. 26-29)

26

aun - que no ten - go el cue - llo tor - na - so - la - do
pe - ro al ver que las ven - den en el mer - ca - do

Такти 41-51 ми окреслимо як завершальний елемент куплету – умовний приспів, в якому також простежується танцювальність та чіткість ритміки. В тактах 41-44 можна простежити приховану поліфонію, зумовлену поєднанням повторюваності у вокальній партії (див. пр. 43).

Приклад 43.

Фрагмент з «*Cancion de la Paloma*» (Ф. Барб'єрі, сарсуела «Цирульник з Лаван'єсу». тт. 41-44)

41

En lo lim - pi - ta pa - lo - ma soy y sal - to y brin - co por don de voy
En lo que ar - ru - llo pa - lo - ma soy que siempre can - to por don de voy

В цій частині арії наявні вокальні прикраси у вигляді тріолей, які в швидкому темпі досить важко проспівати.

Другий куплет в музичному плані тотожний першому, змінюється лише словесний текст. Завдання виконавиці зробити кожен куплет різним, зокрема через динамічні засоби, можливо додати елементи агогіки в певних вокальних фразах, щоб це контрастувало з попереднім куплетом. Також логічним буде вивести другий куплет на кульмінацію, адже після другого куплету слідує невелика кода (тт. 62-69), яка є яскравим завершенням арії.

Кода виконує каденційно-завершальну функцію, в ній помітно прискорюється темп, збагачується фактура акомпанементу, загальна динаміка виконання досягає *f*, а солістка виходить на свою високу ноту *ля* другої октави яскраво закінчуючи арію. Загалом слід відзначити, що в оригіналі ця арія виконується з хором як в постановках, так і в концертних виконаннях з оркестром. В камерному виконанні арії під фортепіанний супровід акцент зміщується на солістку: хор відсутній.

На перший погляд здається, що твір є досить простим за формою та легким у виконанні. Проте слід звернути увагу на те, що арія насичена різними акцентами, вокальними прикрасами, нюансами фразування. Це вимагає від виконавиці володіння достатнім рівнем технічних можливостей голосу, адже проспівування дрібних тривалостей в швидкому темпі вимагає рухливості голосового апарату.

У вступі, як вже згадувалося, одразу відчутний характер «запатеадо», а синкоповані мелодійні фігури правої руки створюють ефект прихованого перкусійного акомпанементу. У нашій концертній інтерпретації арії вступ та інтерлюдії було урізноманітнено кастаньетами – інструментом, що є звуковим символом Іспанії.

Загалом Палома (головна героїня твору) постає перед нами життєрадісною, щирою, мрійливою та дещо іронічною молодою дівчиною. Це простежується в загальній текстовій драматургії арії, яка вдало поєднується з мелодикою. Всі акценти, штрихи, загальний характер арії, зміни настрою

відповідно до тексту, використання вокальних прикрас – все це характеристика образу.

Перший куплет ніби знайомить нас з героїнею: «*Como nació en la calle de la Paloma ese nombre me dieron de niña en broma. Y como vuelo alegre de calle en calle el nombre de Paloma siguen hoy dándome.*» («Оскільки я народилася на вулиці Ла-Палома, мені дали це ім'я в дитинстві жартома. Наче пташка я весело літаю з вулиці на вулицю, тож і сьогодні мене всі кличуть Палома»). Така характеристика супроводжується штрихами, мелізмами та акцентами в кожному такті, вказуючи на граційність і примхливість героїні. На ці штрихи потрібно звернути особливу увагу, адже саме в цьому криється складність виконання. Мелізми, які з'являються одразу в першому періоді арії, не просто прикрашають вокальну лінію, а й вимагають від співачки віртуозної рухливості голосового апарату та точної інтонації в досить швидкому темпі (все це цілком індивідуально). Також в цьому періоді слід звернути увагу на характерне акцентування першої долі майже в кожному такті, після якої слідує група коротких стакатних звуків (див. пр. 41). Така ритмічна модель потребує від співачки активної, твердої атаки звуку на початку кожної вокальної фрази, з чітким відокремленням наступних нот. Це схоже на певну «емоційну гру», яка урізноманітнює виконання.

У другому періоді вокальний виклад матеріалу дещо змінюється, з'являються більш легатні фрази, але перші долі залишаються акцентовані. Зміна тональності несе в собі і зміну настрою героїні, адже тут вона описує свою зовнішню красу, змінюючи емоційне забарвлення на більш кокетне про що йдеться в тексті: «*Aunque no tengo el cuello tornasolado siempre está mi cabello limpio y rizado.*» («Хоч у мене немає шиї що переливається на світлі пір'ям, моє волосся завжди чисте та кучеряве»). Попри наявність ремарки *legato* у виконанні цього фрагменту арії, співачці не слід втрачати внутрішньої енергії як в голосі, так і в емоціях: загальний характер арії – грайливий, динамічний – зберігається і в окремих епізодах. В 38 такті з'являється позначка *poco ritardando*, що дає виконавиці можливість трохи сповільнити

виконання перед завершенням періоду та переходом до швидкого приспіву (див. пр. 44).

Приклад 44.

Фрагмент з «Cancion de la Paloma» (Ф. Барб'єрі, сарсуела «Цирульник з Лаван'єсу». тт. 38-40)

38 *poco ritard.*

siem - pre es - ta fres - co y blan - co co - mo la es - pu - ma
 hay sus in - con - ve - nien - tes en ser pa - lo - ma

col canto

Така позначка дає можливість підкреслити фразу емоційно, зробити її більш співучою та «легатною», що контрастувало б загальному акцентованому характеру арії. Натомість в акомпанементі також з'являється позначка *col canto*, яка вказує на необхідність супроводу слідувати за вокальною лінією. Тут потрібна злагоджена взаємодія вокаліста та концертмейстера.

Далі слідує приспів. Складність інтерпретації тут полягатиме в тому, що приспів виконується в досить швидкому темпі, на контрасті, та насичений тріольними прикрасами, акцентами та стакатними штрихами, які вимагають високої технічної майстерності та точності. Окрім цього, вокальна фраза тут щільно насичена текстом, який вимагатиме чіткості артикуляції в швидкому темпі виконання. Важливо звертати увагу на всі позначки, та почати вивчення арії в повільнішому темпі задля відпрацювання кожного штриха, дотримуючись правильної ритмічної структури та відчуття внутрішньої пульсації. Поступове прискорення темпу в процесі вивчення арії дозволить сформувати правильне, чітке звуковедення, при якому зберігатиметься артикуляційна свобода. Також корисним буде окремо попрацювати над текстом, звернути увагу на вимову складніших комбінацій у швидкому темпі, щоб уникнути невиразності при співі.

В інтерлюдіях можна знову додати кастаньєти. Однак важливо зберігати баланс, використовувати кастаньєти дозовано, щоб не перенавантажувати виконання та зберегти естетичну рівновагу без надмірності.

Як вже згадувалося раніше, другий куплет повністю відповідає матеріалу першого, змінюється лише літературний текст, що впливає на загальну драматургію арії. В даному випадку важливо зробити другий куплет контрастнішим. Можемо запропонувати почати виконання активніше, а також змалювати образ Паломи як мрійливої, задумливої та іронічної дівчини, яка порівнює себе з голубкою. Слід уважно прочитати текст та зрозуміти в яких моментах криється кожна характеристика образу героїні. До прикладу на словах «*Como está mi ventana cerca del cielo y por él las palomas tienden el vuelo...*» («оскільки моє вікно зовсім поруч з небом, і крізь нього голубки здійснюються в політ...»), важливо передати образ мрійливості, свободи використовуючи більш «легатні» засоби фразування на нюансі *mp*, інтимно, хоча це й суперечить викладу матеріалу композитором. Натомість фраза «*...Pero al ver que las venden en el mercado y que las pobres mueren en estofado...*» («...Але побачивши, що їх продають на базарі і що бідні голубки гинуть в рагу...») має іронічний характер образу голубки та створює гумористичний ефект. Тож виконавиця має передати його з легкою дотепністю. Далі образ повертається до ліричного настрою, а саме в приспіві, на словах: «*...En lo que arrullo paloma soy...*» («...У своєму воркуванні я справжня голубка...»). Тут важливо поступово збільшувати динаміку виконання та готувати слухача до кульмінації арії – коди. А кожне повторення слів «*...busco un palomo...*» («... я шукаю голуба...») свідчить про те, що героїня в пошуках свого справжнього кохання, тож варто кожне повторення фрази також зробити контрастним.

Кульмінація арії супроводжується словами «*¿Quién será el?*» («Хто ж він буде?»), що повторюється чотири рази та виходить на високу ноту ля другої октави. Тут пропонуємо поступово нарощувати динаміку, щоб вийти на *f* на високу ноту та яскраво завершити арію.

Висновки до другого розділу

У другому розділі дослідження увагу зосереджено на особливостях виконання арій з іспанських сарсуел, зокрема питанню правильної вимови іспанських слів, а також композиторських та виконавських засобів виразності в аріях. Аналіз фонетичних та артикуляційних особливостей у першому підрозділі свідчить про необхідність попереднього опрацювання тексту перед виконанням. Відсутність знань з іспанської мови у виконавців ускладнює точне відтворення тексту. Дослідження показує, що особливості вимови багатьох іспанських літер та диграфів відрізняється від аналогічних звуків інших європейських мов, що вимагає додаткового вивчення правил читання. Окрім звукових особливостей, велике значення має правильне розташування наголосів у словах. Тож наші рекомендації можуть допомогти співакам оволодіти правильною вимовою іспанських слів та спростити підготовку перед виконанням арій з іспанських сарсуел.

Обираючи для аналізу п'ять арій з сарсуел, ми керувалися критерієм типу голосу, зосереджуючи увагу на аріях для сопрано. Репертуарна спадщина сарсуел налічує арії і для інших типів голосу, зокрема для тенора, баритона та рідше для баса. Їх доволі велика кількість, тому співаки різних типів голосів, амплуа, можуть знайти з-поміж сарсуел щось цікаве для себе. Проаналізувавши арії для сопрано з іспанських сарсуел, бачимо, що навіть в межах одного типу голосу, вони є достатньо різноманітними. Якщо їх виконувати в концерті одна за одною це не буде одноманітно. На основі аналізу арій виявлено, що іспанський колорит втілено у системі різних композиторських засобів виразності. Поряд з тим, виконавець може посилити іспанський колорит власними виконавськими засобами.

В умовах постійного пошуку нових джерел оновлення репертуару, виконавцям, а також і режисерам було б корисно звернути увагу на іспанську сарсуелу. Цей жанр пропонує масив творів, які можна адаптувати як для сольних концертів так і для театральних постановок.

ВИСНОВКИ

Зародившись у XVII сторіччі як форма дозвілля іспанської аристократії, сарсуела виявилася стійкою до стильових трансформацій, змогла пережити ряд суспільно-історичних потрясінь і продовжує жити в сучасній іспанській культурі. Попри відмінності, які мають сарсуели різних історичних стилів (в т. ч. барокові, романтичні), всі вони мають спільну рису, яку можна вважати іманентною жанровому канону сарсуели: *поєднання розмовного тексту іспанською мовою і музики*. Життєздатність сарсуели полягає в її вкоріненості в іспанській культурі, в ній концентровано відтворений національний колорит Іспанії. Сарсуелу характеризують ті ж властивості, які притаманні іспанській культурі в цілому: іронія, імпульсивність, еkleктизм, карнавальність.

Еволюція сарсуели як жанру добре описана в іспаномовній музикознавчій літературі. Дослідники виділяють два історичних стильових різновиди жанру – барокову і романтичну сарсуелу, крім того, в рамках останньої розрізняють велику і малу сарсуелу. Очевидна відсутність «класичної» сарсуели пов'язана з етапом занепаду жанру. Такі етапи були не поодинокі в історії розвитку сарсуели, але щоразу жанр відновлювалася, увібравши в себе нові, відповідні новому часу риси, асимілювавши в собі риси інших жанрів (зокрема, тонаділії, французької комічної опери, музичного ревю тощо). Отже, можна говорити про певну гнучкість жанрового канону сарсуели, відкритість її до зовнішніх впливів на стилістичному рівні. В еволюції сарсуели прослідковується тенденція «зниження» жанру, пов'язана із зміною середовища її побутування: якщо джерелом сюжетів барокової сарсуели була міфологія (що відповідало аристократичному середовищу), то в романтичній сарсуелі теми і сюжети походили з повсякденного життя мешканців іспанських міст, в цей час сарсуела вже стала органічною частиною репертуару міських театрів. Подібність до барокової опери в сарсуелі простежується не лише на рівні тем і сюжетів, але також і на рівні музичних засобів: в бароковій сарсуелі використовувався чотириголосний хор, були наявні ансамблі й сольні номери (іноді – арії). Разом з тим, закорінена в традиції іспанського театру, сарсуела

більшою мірою, ніж барокова опера, була драмою, театральною грою. Музичні номери були простіші за формами, переважно мали куплетну структуру й спиралися на народні пісенні і танцювальні мелодії.

Відродження сарсуели в добу романтизму – як підкреслюється в багатьох дослідженнях – значною мірою було обумовлено зростанням національної самосвідомості. Сарсуелу розглядали як національну альтернативу італійській опері, тому розвиток жанру в добу романтизму в той чи інший спосіб проходив в діалозі з оперною традицією, передусім, італійською та французькою. Вплив італійської оперної традиції позначився на музичних формах сольних і ансамблевих номерів сарсуел – на зміну куплетним структурам прийшли більш складні, розлогі форми оперних арій, дуетів (тричастинні, рондоподібні, контрастно-складові). Більш розмаїтою стала інструментальна фактура, збагатилися фактурні типи акомпанементу. У виконавському плані сарсуела запозичила манеру бельканто, яку втім адаптувала до іспанської вимови. Вплив французької комічної опери більшою мірою позначився на малій сарсуелі. Дослідники відзначають, що мала сарсуела за системою засобів виразності і особливостями драматургії більше нагадувала французьку комічну оперу, аніж велику сарсуелу. Отже, зв'язок романтичної сарсуели (обох її різновидів) з європейськими оперними традиціями виявляється у запозиченні *композиторських засобів* (запозичення композиційних форм – арій та дуети; мелодико-ритмічні, ладогармонічні та фактурні кліше класичних опер, зокрема італійських) та у *виконавській специфіці* (переважання манери бельканто з розмаїттям колоратур та елементів імпровізації).

Окремою формою жанрового діалогу сарсуели і опери слід вважати пародію на європейську оперну класику, розповсюджену в малій сарсуелі: форми і окремі випадки пародіювання, розглянуті в дослідженні, дають підстави стверджувати, що пародія (як невід'ємна складова карнавальної свідомості) підкреслює національну природу малої сарсуели. Розуміння історичного контексту, закономірностей розвитку жанру, аналіз комплексу

засобів виразності сарсуел створює необхідне підґрунтя для свідомого виконання цих творів.

Практичний аспект дослідження полягав у систематизації власного виконавського досвіду роботи над аріями для сопрано з сарсуел доби романтизму. Яскраво емоційні, динамічні, мелодично виразні – арії цілком здатні бути акцентом концертної програми, вони подобаються слухачам своєю невимушеністю, природністю. Разом з тим, арії з сарсуел є професійним викликом для співачки, вимагають високої виконавської та артистичної майстерності. Узагальнюючи власний досвід, пропонуємо *алгоритм виконавських дій*, який дозволив би ефективно і швидко опанувати музичний матеріал сарсуел у вокальному і артистичному плані. Кроками алгоритму є: 1) робота з текстом – лексикою і орфоепією; 2) аналіз сюжетної ситуації, в якій виконується арія, знайомство з сюжетом сарсуели в цілому; 3) аналіз композиторських засобів в творі; 4) обміркування доцільних в даному жанрово-стильовому контексті і адекватних композиторським засобам вокальних виконавських засобів; 5) робота над сценічним образом.

Першочерговим етапом в процесі вивчення арій з іспанських сарсуел є опрацювання фонетики мови. В підрозділі 2.1. міститься коротка інструкція щодо правил читання, з прикладами вимови кожної літери, окремих буквосполучень, диграфів, взятими зі словесного тексту аналізованих арій. Увагу також зосереджено на правильності розставлення наголосів в словах, адже зміщення акценту може призвести до зміни його значення. Подані рекомендації можуть допомогти співакам оволодіти правильною вимовою іспанських слів в процесі підготовки та розучування арії з іспанських сарсуел. В роботі проаналізовано п'ять арій для сопрано з сарсуел: 1) арія Марії «*Sierras de Granada*» (Гірські хребти Гранади) з сарсуели «Темпраніка» (*La tempranica*) Героміно Гіменеса; 2) арія Луїси «*Carceleras*» (В'язні) з сарсуели «Дочки Зеведея» (*Las Hijas del Zebedeo*) Руперто Чапі; 3) арія Сокорро «*Cuando esta tan hondo*» (Коли це так глибоко) з сарсуели «Продавець вафель» (*El Barquillero*) Руперто Чапі; 4) арія Кончі «*De España vengo*» (Я родом з Іспанії)

з сарсуели «*El niño judío*» (Єврейський хлопчик) Пабло Луни; 5) арія Паломі «*canción de la Paloma*» (Пісня Паломі) з сарсуели «*El Barberillo de Lavapiés*» (Цирульник з Лавапеса) Франсіско Барб'єрі. Їх вибір зумовлений рівнем складності, наближеністю до оперних арій, популярністю у світовій виконавській практиці, а також відповідністю типу голосу – сопрано. Музична мова кожного твору пронизана іспанським колоритом, який втілено в композиторських засобах (використанні домінантових ладів, ритмоформул властивих іспанським танцям, мелізматики тощо). Виконавськими засобами, завдяки яким співачка може посилити іспанський колорит, є: 1) динамічні акценти; 2) контрасти (динамічні, темпові, темброві); 3) додавання вокальних прикрас та імпровізації у виконанні.

Додатковим чинником створення іспанського національного колориту в процесі сценічного виконання арій може бути використання елементів антуражу (деталей сценічного костюму, гриму), а також залучення характерних музичних інструментів наприклад, кастаньєт, а також візуального атрибуту – наприклад, троянди, як в нашій інтерпретації.

Орієнтуючись на власний досвід виконання арій з іспанських сарсуел, аналіз нотного тексту творів, опрацювання літератури, а також прослуховування великої кількості арій у виконанні відомих співаків, можемо виокремити дві основні групи виконавських складнощів. До першої групи віднесемо *правильність відтворення іспанського тексту в аріях*. Такі труднощі вимагають уважного засвоєння фонетичних особливостей мови, які ми подаємо у підрозділі 2.1. Друга група – *суто музичні труднощі*, до яких відносимо: 1) складну мелізматику; 2) правильне виконання динамічних акцентів, на яких часто будується загальна драматургія арій; 3) опанування швидких темпів за умови збереження точної дикції, адже зазвичай арії насичені текстово; 4) варіювання емоційних контрастів під час виконання; 5) імпровізацію в умовах повтору; 6) здатність утримувати увагу слухача завдяки виразному та правильному виконанню динамічних арій з іспанських сарсуел.

Свідома виконавська робота над матеріалом сарсуел – як окремими аріями, так і творами в цілому – винагороджується слухацьким визнанням. Яскравість, імпульсивність образу, краса і природність мелодичних ліній, ритмічна гострота, динамічна зміна контрастних станів – все це робить арії з сарсуел справжньою окрасою вокального репертуару.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іспанський алфавіт з транскрипцією та вимовою [Електронний ресурс]. – URL: <https://priority-school.com/ua/ispanskyj-alfavit-z-transkryptsiyeyu-ta-vymovoyu/> (дата звернення: 15.11.2024).
2. Іспанський алфавіт. [Електронний ресурс]. – URL: <https://quetal.com.ua/ispanskyj-alfavit/> (дата звернення: 15.11.2024).
3. Любенко Н. В. Музичний театр Іспанії XIX сторіччя у річищі культурно-історичних і духовних підвалин ренасім'єнто // Культура і сучасність. – 2019. – № 1. – С. 282–287.
4. Назимчук Д. А. Арії з іспанських сарсуел як джерело оновлення репертуару вокаліста // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2024. – № 4 (65). – С. 111–134. – DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324595](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324595).
5. Назимчук Д. Європейська оперна класика у дзеркалі іспанської сарсуели // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2024. – Вип. 140. – С. 127–140. – DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140.318653>.
6. Сакало О. В. Іспанія в художньому житті Європи XVII–XIX століть та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Олена Василівна Сакало ; Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1996. – 20 с. – URL: <https://cheloveknauka.com/ispaniya-v-hudozhestvennoy-zhizni-evropy-xvii-xix-st-i-ispanskaya-romanticheskaya-drama-v-tvorchestve-dzh-verdi> (дата звернення: 17.07.2025).
7. Трегуб Г. Херардо Анхель Бугайо Оттоне й Тамара Сабала Утріїяс: «Сарсуела є дуже хорошим способом, щоб зрозуміти різноманітність Іспанії»/ Український тиждень №5 (429). URL: <https://tyzhden.ua/kherardo-ankhel-bugajo-ottone-j-tamara-sabala-utriijas-sarsuela-ie-duzhe-khoroshym-sposobom-shchob-zrozumity-riznomanitnist-ispanii/> (дата звернення 09.09.2023).

8. Як вивчити іспанську мову? [Електронний ресурс]. – URL: <https://buki.com.ua/news/yak-vyvchyty-ispansku-movu/> (дата звернення: 15.11.2024).
9. Alier R. (1984). Qué es y en qué consiste La Zarzuela [*What La Zarzuela is and what it involves*] – Madrid : Ediciones Daimon. – 132 p. [in Spanish].
10. Alier R. (2002). La zarzuela [*La zarzuela*] Editorial: ma non troppo. – 502 p. [in Spanish].
11. Amat C. G. (2004). Historia de la música española [*History of Spanish music*] – 5^a ed. – Madrid : Aliansa Editorial. – 345 p. [in Spanish].
12. Amorós A., Costas C. J. (1987) La Zarzuela de cerca [*A close look at La Zarzuela*] – Madrid : Espasa-Calpe. – 285 p. [in Spanish].
13. Camacho S. (2016). Hacia una zarzuela glocal interacciones de la zarzuela con otros géneros análogo [*Towards a glocal zarzuela: interactions of zarzuela with other analogous genres*]. Revista Académica liLETRAd №2 vol 1. Sevilla. p. 45–51. [in Spanish].
14. Casares Rodicio E. (1999). Historia gráfica de la zarzuela: músicas para ver [*Graphic history of zarzuela: music to see*]. – Madrid : ICCMU. – 312 p. [in Spanish]
15. Casares Rodicio E. (2006). Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica [*Dictionary of Zarzuela. Spain and Hispanic America*] : vol 2. – Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). – 2094 p. [in Spanish].
16. Casares Rodicio E. Barbieri, Francisco Asenjo: perfil biográfico y cultural [*Barbieri, Francisco Asenjo: biographical and cultural profile*] / A. Gamiz Valverde. – Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música. – 34 p. Available at: https://wpd.ugr.es/~agamizv/wp-content/uploads/12_barbieri.pdf (accessed: 22.06.2025 p.). [in Spanish].
17. Cortizo M. E. (1996-1997). La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847 [*The Romantic Zarzuela. Zarzuelas Premiered in Madrid between 1832 and 1847*] // Cuadernos de Música

Iberoamericana. – Vol. 2–3. – Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). – p. 23–50. [in Spanish].

18. Cotarelo y Mori E. (2001). Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX [*History of zarzuela, or lyrical drama in Spain from its origin to the late 19th century*]. – Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). – 937 p. [in Spanish].

19. Crespo Zapatera I. (2015). Antonio Literes Carrion: aproximacion a su estilo a traves de Acis y Galatea [*Antonio Literes Carrión: An Approach to his style through Acis and Galatea*] – Valladolid : Universidad de Valladolid. – 31 p. [in Spanish].

20. Deleito y Piñuela, J. (1949). Origen y apogeo del género chico [*Origin and peak of the género chico*]. Madrid: Revista de Occidente. – 572 p. [in Spanish].

21. Domenech Rico F. (1998). La zarzuela chica madrileña [*The Small Madrid Zarzuela*] – Madrid : Comunidad de Madrid. – 284 p. [in Spanish].

22. Elliott J. H. (2002). Imperial Spain, 1469–1716 – Reprint ed. – London: Penguin Books. – 448 p. [in English].

23. España en el siglo XIX [*Spain in the 19th century*]. (n.d.). – Blog. – URL: <https://encuentratuhistoria.blog/tema-4-espana-en-el-siglo-xix/> [accessed 10.08.2025]. [in Spanish].

24. Espín Templado, P. (1987). El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático histórico en el teatro español [*The sainete of the final third of the 19th century: the culmination of a historical dramatic genre in spanish theatre*]. Epos. Revista de Filología, III. Madrid. – p. 97–122. [in Spanish].

25. Fontana J. (2002). La quiebra de la monarquía absoluta (1814–1820) [*The Breakdown of the Absolute Monarchy (1814–1820)*] – Barcelona: Editorial Crítica. – 432 p. [in Spanish].

26. García Torres A. (2015). La zarzuela cómica El Barbero de Sevilla (1901) y la parodia operística en el género chico [*The comic zarzuela the Barber of Seville (1901) and operatic parody in the género chico*] // Actas VII jornadas de

estudiantes de musicología. – Oviedo : Universidad de Oviedo. – p. 109–119. [in Spanish].

27. González Martín F. J. (2003). Zarzuela e Historia en la España contemporánea [*Zarzuela and history in contemporary Spain*] // Saberes. – Vol. I. – 24 p. [in Spanish].

28. Griffiths J. (1997). The Spanishness of Spanish Music. Spain: A Historical and Cultural Guide / ed. C. Wood, M. McDonald. – Melbourne : ASA Publications. – p. 307–317. [in English].

29. Huerta Calvo, J. (2003). Historia del Teatro Español [*History of Spanish theatre*]. Vol. I-II. Madrid: Gredos. – 3169 p. [in Spanish].

30. Iberní L. G. (1997). Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración [*Controversies between opera and zarzuela in the Spain of the Restoration*]. Cuadernos de música iberoamericana. Vol. 2–3. p. 157–164. [in Spanish].

31. Iglesias de Souza L. (1991). El teatro lírico español [*Spanish lyric theatre*]. – La Coruña–Madrid : Diputación Provincial. – Vol. 4. – 139 p. [in Spanish].

32. Kamen H. (2005). Spain, 1469–1714: A Society of Conflict – 3rd ed. – London: Routledge. – 368 p. [in English].

33. Maynes V. (2018). Historia de la Opera XIX. La lírica en España [*History of Opera XIX. Lyric Music in Spain*]. Opera Actual. Historia de la opera / zarzuela : revista de Barcelona. № 212. URL: <https://www.operaactual.com/historia-de-la-opera/oa-212-historia-de-la-opera-xxix-la-lirica-en-espana-i/> (accessed: 19.05.2024). [in Spanish].

34. Moral Ruiz C. del (2015). Zarzuela [Zarzuela]. – Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas. – 20 p. [in Spanish].

35. Moreno A. M. (1983). Historia de la música española [*History of Spanish music*]. – 4^a ed. – Madrid : Aliansa Editorial. – 504 p. [in Spanish].

36. Muñoz M. (1887). Historia de la zarzuela y el género chico [*History of zarzuela and the género chico*]. – Madrid : Tesoro. – 343 p. [in Spanish].

37. Nieva, F. (1990). Esencia y paradigma del género chico [*Essence and paradigm of the género chico*]. Madrid: Real Academia Española. – 52 p. [in Spanish].
38. Oropesa L. Carceleras – Las hijas del Zebedeo – Ruperto Chapi – Lisette Oropesa [video]. YouTube. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=CjbTBCUGrQc> (accessed: 16.09.2024).
39. Pedrell F. (1999). Diccionario técnico de la música [*Technical dictionary of music*] – 2ª ed. – Barcelona: I. Torres Oriol. – 529 p. [in Spanish].
40. Peña y Goñi A. (1967). España, desde la ópera a la zarzuela [*Spain: from opera to zarzuela*]. – Madrid : Alianza Editorial. – 267 p. [in Spanish].
41. Prieto Marugán J. Luisa Fernanda de Federico Moreno Torroba [*Luisa Fernanda by Federico Moreno Torroba*] // Melómano Digital. – Available at: <https://www.melomanodigital.com/luisa-fernanda-de-federico-moreno-torroba/> (accessed: 4 September 2023). [in Spanish].
42. Ramón, J. R. Chapi: Carceleras de «Las Hijas del Zebedeo» [*Chapi: Carceleras from «The Daughters of Zebedee»*]. In: Apreciación Musical – Encuentros con la Música. Available at: <https://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com/2016/01/elina-garancamezzosoprano-gala-de.html> (accessed: 16 September 2024). [in Spanish].
43. Real Academia Española. Zapateado [*Zapateado*]. In: Diccionario de la lengua española, online ed., 23rd edition. Available at: <https://dle.rae.es/zapateado> (accessed: 19 June 2025). [in Spanish].
44. Rodríguez I. L. (2015). Acis y Galatea: reflexos da Guerra de Sucessão Espanhola na zarzuela de Cañizares–Literes, de 1708 [*Acis and Galatea: Reflections of the War of the Spanish Succession in the 1708 Zarzuela by Cañizares–Literes*] // Per Musi – Revista Acadêmica de Música. – № 31. – Belo Horizonte, Brazil. – 353 p. [in Spanish].
45. Romanova-Shisparynko M. V. (2019). La zarzuela, un retrato emocional de la vida social [*Zarzuela, an emotional portrait of social life*] //

Contribuciones desde Coatepec. – Vol. 0, núm. Esp. 0. – Universidad Autónoma del Estado de México. – p. 53–65. [in Spanish].

46. Romero Ferrer, A. (1990). La literatura del Género Chico: hacia una bibliografía crítica [*The literature of género chico: towards a critical bibliography*]. Draco: Revista de literatura española. Madrid. – p. 231–265. [in Spanish].

47. Romero Ferrer, A. (1993). El Género Chico. Introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo [*Género chico: introduction to the study of short fin-de-siècle theatre*]. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. – 244 p. [in Spanish].

48. Salazar A. (1955). El gran siglo de la música Española [*The great century of Spanish music*] // Revista Musical Chilena. – Vol. 9, № 45. – p. 14–28. [in Spanish].

49. Sanlúcar M. (2005). Sobre la guitarra flamenca: teoría y sistema para la guitarra flamenca [*On flamenco guitar: theory and system for flamenco guitar*]. – Córdoba : Ayuntamiento de Córdoba, 2005. – 51 p. [in Spanish].

50. Soria Álamo J., Tarragona J. M., de la Torre Díaz J. L., Sanz de la Torre A., Bermejo López M. L., Olmedo González J. A., Mora Carbonell V., González Uceta M. Á. (2013). Historia de España. 2º bachillerato. Bachillerato a distancia [*History of Spain. 2nd year of Baccalaureate. Distance learning*] – Madrid: Subdirección General de Aprendizaje a lo largo de la vida, CIDEAD. – ISBN 978-84-369-5499-9. – 295 p.[in Spanish].

51. Talavera, J. C. (2012). Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores [*On the History of Spanish Musical Theatre: Zarzuela and Its Contexts*]. Madrid: Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca. – 24 p. [in Spanish].

52. Tovar J. (2020). El nacimiento y evolución de la zarzuela en el siglo XIX: ópera cómica española [*The birth and evolution of zarzuela in the 19th century: Spanish comic opera*] // Anuario de Filosofía de la Música. – p. 75–91. [in Spanish].

53. Van Vechten C. (1918). The music of Spain. – New York : Cornell University Library. – 223 p. [in English].

54. Vela Tejada J. Pervivencia de la tradición clásica en el teatro musical español del siglo XVIII [*Persistence of the classical tradition in 18th-century Spanish musical theatre*]. – Zaragoza : Universidad de Zaragoza. – p. 487–499. [in Spanish].
55. Webber C. (2021). Opera and Zarzuela. – London : Couthurst Press. – 55 p. [in English]
56. Westhoven K. E. (2022). Los Elementos: Sopranos in Spanish Baroque Performance. – Manhattan, Kansas : Kansas State University. – 123 p. [in English].
57. Young C. D. (2006). Zarzuela; or Lyric Theatre as Consumer Nationalism in Spain, 1874–1930: PhD diss., University of California, San Diego. 417 p. [in English].
58. Zurita M. (1920). Historia del género chico [*History of the género chico*]. – Madrid : Prensa Popular. – 127 p. [in Spanish].

ДОДАТОК А.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
КАФЕДРА ОПЕРНОГО СПІВУ

“Grande zarzuela”

творчий мистецький проєкт

10 червня

о 18:00

БУДИНОК АКТОРА
вул. Ярославів Вал, 7.

Концерт-іспит на здобуття
освітньо-творчого ступеню
“Доктор мистецтва”

Солістка - аспірантка творчої
аспірантури кафедри
оперного співу

Дарія Назимчук

концертмейстер Ірина Бурган

у концерті беруть участь: Карина Курбанова,
Анастасія Коцемир, Роман Гуров

Творчий керівник:
заслужена артистка України,
в.о. професора
Семененко Ірина Валентинівна

Науковий консультант:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Гоменюк Світлана Григорівна

вхід вільний
(за будь-який донат)



ДОДАТОК Б.

Список публікацій здобувача за темою

1. Назимчук Д. А. Європейська оперна практика у дзеркалі іспанської сарсуели // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, № 140 (2024). С. 127-140. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140.318653>
2. Назимчук Д. А. Арії з іспанських сарсуел як джерело оновлення репертуару вокаліста // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, № 4 (65) 2024 р. С. 111-134. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324595](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324595)

ДОДАТОК В.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперного співу та теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Теми доповідей, концерти-іспити та назва творчого мистецького проєкту:

1. Назимчук Д. А. Арії з іспанських сарсуел у репертуарі Феліси Ерреро: доповідь. XIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (20-21 листопада 2023 р.). Київ: 2023.
2. Назимчук Д. А. Європейська оперна класика в дзеркалі іспанської сарсуели: доповідь. Міжнародна науково-практична конференція «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки,

популяризації та промоції» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (26-28 лютого 2024 р.). Київ: 2024.

3. Назимчук Д. А. Пародія на італійську оперну традицію в іспанській сарсуелі «Севільський цирульник» Героміно Гіменеса та Мануеля Ньето: доповідь. Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (19-20 квітня 2024 р.). Київ: 2024.

4. Назимчук Д. А. Арії з іспанських сарсуел як джерело оновлення вокального репертуару: доповідь. XIV міжнародна науково-практична конференція пам'яті Марини Романівни Черкашиної-Губаренко «Ювілейні і пам'ятні дати 2024 року» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (28-29 листопада 2024 р.). Київ: 2024.

Апробація творчого мистецького проєкту:

1. Назимчук Д. А. Концерт аспірантки творчої аспірантури кафедри оперного співу (27.09.2024 р.). Київ, Київський муніципальний академічний театр опери та балету. Партія Марцеліни в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта: 1) Речитатив Марцеліни та Бартоло з I дії; 2) Дует Сюзанни та Марцеліни з I дії; 3) Фінал 2 дії, ансамблева сцена; 4) Сцена суду з IV дії; 5) Речитатив Марцеліни та Фігаро з IV дії; 6) Речитатив та арія Марцеліни з IV дії; 7) Фінал. https://youtu.be/_GwATEezyso

2. Назимчук Д. А. Концерт-іспит аспірантки творчої аспірантури (23.04.2025 р.). Київ, малий зал імені академіка О. С. Тимошенка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Програма: 1) Ф. Барб'єрі романс Каталіни з сарсуели «Діаманти корони»; 2) Ф. Барб'єрі «сancion de la Paloma» з сарсуели «Цирульник з Лавап'єсу»; 3) М. Ф. Кабальєро дует Карліни та Соледад з сарсуели «Племінники Капітана Гранта»; 4) Х. Газтамбідє романс Берти з сарсуели «Каталіна»; 5) Х. Газтамбідє каватина Кончіти з сарсуели «Роги бика». <https://youtu.be/CpyaY1k8NFE>

3. Назимчук Д. А. Творчий мистецький проєкт «Іспанська сарсуела: виконавський аспект» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (10 червня 2025 р.). Київ, Будинок актора: 2025. Програма проєкту складалась з шести арій для сопрано, двох дуетів та двох гітарних номерів, а саме: Ф. Барб'єрі «cancion de la Paloma» з сарсуели «El Barberillo de Lavapies» (Цирульник з Лавап'єсу); Г. Гіменес арія Марії «Sierras de Granada» з сарсуели «La Tempranica» (Темпраніка); П. Луна. Арія «De España vengo» з II дії сарсуели «El niño judío» (Єврейський хлопчик); А. Барріос. Вальс № 4 для гітари; М. Ф. Кабальєро дует Карліни та Соледад «En Inglaterra los amantes...» з I дії сарсуели «Los sobrinos del Capitan Grant» (Племінники Капітана Гранта); Х. Газтамбіде романс Берти з сарсуели «Catalina» (Каталіна); Х. Газтамбіде каватина Кончіти «Como es la vez primera...» з сарсуели «Las astas del toro» (Роги бика); А. Монтес «Milonga al sur» дует для двох гітар; Ф. Барб'єрі «Volero» дует для двох сопрано з сарсуели «Los diamantes de la corona» (Діаманти корони); Р. Чапі арія Луїси «Carceleras» з II дії сарсуели «Las Hijas del Zebedeo» (Дочки Зеведея). <https://youtu.be/23p2QLrr5mA>