

УДК 7.036:782.08:792.54(460)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318653

НАЗИМЧУК Д. А.

Назимчук Дарія Анатоліївна — аспірантка творчої аспірантури кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-3248-4527>

dashanazymchuk15@gmail.com

© Назимчук Д. А., 2024

ЄВРОПЕЙСЬКА ОПЕРНА КЛАСИКА У ДЗЕРКАЛІ ІСПАНСЬКОЇ САРСУЕЛИ

На прикладі творів «Севільський цирульник» Героміно Гіменеса та Мануеля Ньето, «Дует з Африканки» Мануеля Фернандеса Кабальєро та «La Golfemia» Луїса Арнедо, написаних у першій половині ХХ століття, розглянуто вплив класичної опери на традиційний музично-театральний жанр Іспанії — сарсуелу. Систематизовано відомості про жанровий стиль сарсуели та його історичні відмінності — *zarzuela chico* та *zarzuela grande* (малу та велику сарсуелу). Встановлено, що аналізовані твори належать до жанрового різновиду малої сарсуели, рисами якої є: 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. Встановлено, що в сюжетах та музичному тексті аналізованих сарсуел наявні запозичення з італійських та французьких опер. Музичний текст відомих оперних творів присутній у сарсуелах у формі алюзій та цитат, масштаби яких коливаються від коротких фраз до великих структурно завершених епізодів. У словесному тексті сарсуел містяться посилання на ті чи інші опери чи згадки про них, використовуються впізнавані імена героїв, сюжетні ситуації. Встановлено, що музичні елементи європейської оперної класики в сарсуелах відтворюються на двох рівнях: композиторському (композиційні, мелодико-ритмічні, ладогармонічні кліше класичних опер) та виконавському (переважає манера бельканто з розмаїттям колоратур). Встановлено, що використання сюжетних та музичних запозичень з класичних опер у сарсуелах пов'язується із посиленням комедійного начала, зниженням драматичного напруження першоджерела. Включення запозиченого матеріалу у новий, переважно знижений за змістом контекст трактується як пародія, що є проявом притаманної іспанському світогляду карнавальної культури. В широкому сенсі сарсуела є пародією на класичну оперу, в сарсуелі висміюється некритичне сприйняття оперних творів в іспанському суспільстві.

Ключові слова: історія опери, європейська опера кінця ХІХ початку ХХ століття, іспанська сарсуела, пародія, музичний театр, жанрова еволюція, жанровий стиль.

Вступ. Протягом ХVІІІ–ХІХ 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 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 тощо), 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 (*Geronimo Gimenez*) та Мануеля Ньето (*Manuel Nieto*), «Дует з Африканки» (*El dúo de La Africana*) Мануеля Фернандеса Кабальєро (*Manuel Fernández Caballero*) та «La Golfemia» Луїса Арнедо (*Luis Arnedo*). Іспанська сарсуела ще не була об'єктом наукового осмислення в українському музикознавстві: ані динаміка розвитку жанру, ані окремі зразки не розглядалися. Цим обумовлено **актуальність** цього дослідження та його **наукову новизну**.

Аналіз публікацій. Закономірності розвитку опери як жанру досліджували М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь, І. Л. Іванова [Черкашина, Куколь, Іванова, 1998]. Вони акцентували увагу на італійських впливах на оперні традиції Франції, Німеччині, Англії. Історичні шляхи розвитку французької та італійської опери коротко розглядає І. О. Левицький у посібнику «Нариси історії музики» [Левицький, 1964]. Стильовий аспект впливу італійського бельканто на французьку оперу досліджує М. В. Яновська в праці «Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери» [Яновська, 2021]. В усіх зазначених публікаціях італійська опера розуміється як така, що визначала тенденції розвитку жанру в Європі. Вплив італійської опери на сарсуелу аналізують іспанські дослідники. Зокрема, в дослідженні Вероніки Майнес (*Verónica Maynés*) [Maynés, 2018] аналізуються шляхи подолання цих впливів. Луїс Грасія Іберні (*Luis Gracia Iberní*) [Iberní, 1977] здійснює порівняльну характеристику обох жанрів, акцентуючи увагу на протилежних рисах, притаманних опері та сарсуелі кінця XIX — початку XX століття, автор розглядає соціальні та культурні контексти побутування обох жанрів. На сторінках монографії приділено увагу розгляду окремих зразків сарсуел, але до творів, що знаходяться у фокусі даної статті, автор монографії звертається лише в загальному контексті. Очевидно, вони слугують базою для узагальнень щодо динаміки розвитку жанру.

Нотний текст сарсуел «Севільський цирульник» Героміно Гіменеса та Мануеля Ньето, «Дует з Африканки» Мануеля Фернандеса Кабальєро та «La Golfemia» Луїса Арнедо опублікований у виданнях: «Sociedad Anónima Casa Dotésio» [Gimenez, Nieto, 1901] та «Zozaya Editor» [Caballero, 1893]. Ці публікації стали основою нашого музикознавчого аналізу.

Мета статті — на основі аналізу окремих зразків іспанської сарсуели виявити зв'язки жанру з європейською оперною традицією (зокрема італійською та французькою); встановити особливості функціонування жанрового канону опери в умовах національної іспанської культури.

Методологічне підґрунтя. У дослідженні використано загальнонаукові та спеціальні музикознавчі методи. До перших належать: 1) метод узагальнення (на

основі опрацювання ряду музикознавчих публікацій узагальнено відомості щодо жанру сарсуели); 2) порівняльний метод (порівнюються цитовані в іспанських сарсуелах фрагменти класичних опер з оригіналами). З-поміж спеціальних музикознавчих методів застосовано метод аналізу засобів музичної виразності.

Результати дослідження. Перед тим, як простежити переосмислення музичного матеріалу європейської оперної класики в сарсуелах «Севільський цирюльник» Г. Гіменеса та М. Ньето, «Дует з Африканки» М. Ф. Кабальєро та «La Golfemia» Л. Арнедо, коротко зупинимося на історії сарсуели. Можна виділити два історичні варіанти жанру, розділені певною паузою в часі: барокову та романтичну сарсуелу. Кожен з цих видів сарсуели сформував свій арсенал художніх засобів. У свою чергу, романтична сарсуела поділяється на *zarzuela grande* (велика сарсуела, подібна до великої опери) та *zarzuela chico* (мала сарсуела). Сарсуели, які розглядатимуться нижче, належать до жанрового різновиду *chico*. Рисами малої сарсуели є:

- одна дія, що складається з невеликої кількості музичних номерів (4-11);
- невелика кількість персонажів;
- комедійні сюжети повсякденного життя;
- кількісна перевага розмовного тексту над вокальними номерами;
- використання популярних інтонацій в музиці.

Всі ці риси є і в сарсуелах «Севільський цирюльник» Г. Гіменеса та М. Ньето, «Дует з Африканки» М. Ф. Кабальєро та «La Golfemia» Л. Арнедо.

Сарсуела «**Севільський цирюльник**» 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 (таблиця 1).

Таблиця 1.

Г. Гіменес, М. Ньето, сарсуела «Севільський цирюльник», 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 цирюльник» 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 цирюльник» 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 циркульник» 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 roso fa» (див. приклад 1)¹. В епізоді сарсуели, де герої Мартін та Баталья готуються до вистави і розспівуються у спільній гримерці, звучать інші цитати з опери Дж. Россіні, зокрема, арія Дона Базиліо «La calunnia e un venticello», на яку нашаровуються фрагменти з каватини Фігаро (див. приклад 2). У фіналі сарсуели наявна ледь вловима цитата з квінтету другої дії опери «Don Basilio... cosa veggo».

Приклад 1.

Г. Гіменес, М. Ньето. Сарсуела «Севільський циркульник», картина 1, інтродукція, теми з каватини Фігаро (тт. 1–7) та каватини Розіни (тт. 8–12)

The image shows a musical score for the introduction of the zarzuela 'The Seville Tailor'. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-7) is in 6/8 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 8-12) is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo marking 'Allegretto' is present at the end of the second system.

Об'єктом пародії в сарсуелі є не лише опера Дж. Россіні. Автори залучають цитати з інших шедеврів оперного репертуару. Так, у 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. приклад 3). Також у цьому дуеті знаходимо тему з арії Альфонсо «A tanto amor» з опери «Фаворитка» Г. Доніцетті (див. приклад 4).

¹ Нотні приклади у статті подані на основі видання «Sociedad Anónima Casa Dotésio» [Gimenez, Nieto, 1901].

Приклад 2.
Г. Гіменес, М. Ньето. Сарсуела «Севільський цирульник», 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 3.
Г. Гіменес, М. Ньето. Сарсуела «Севільський цирульник», картина 1, № 2 (дует Елени та Мартіна «Baritono 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

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. приклади 5, 5а).

Приклад 4.

Г. Гіменес, М. Ньето. Сарсуела «Севільський цирюльник», картина 1, № 2 (дует Елени та Мартіна «Baritono tú?»), тема з арії Альфонсо з опери «Фаворитка» Г. Доніцетті

Martin

Приклад 5.

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

Gomez

Приклад 5а.

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

Bazilio *p* *pp*

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 незначною мірою 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 з жанровим каноном сарсуели, для якого було притаманно залучати знайомі публіці мелодії. В сарсуелі також згадуються інші оперні твори, а саме: опера «Дінора» (Dinorah) Джакомо Мейєрбера, «Фауст» Шарля Гуно, «Фаворитка» Гаetano До-ніцетті, «Сільська честь» П'єтро Масканьї. Присутність опер з французького репертуару не є дивною, адже «Дінора» та «Фаворитка» були всесвітньо відомі і в італійській версії, італійською їх також виконували у Королівському театрі (Teatro Real). У певних фрагментах сарсуели також помітні алюзії на окремі згадані опери. Наприклад, у першому номері сарсуели, інтродукції, ми почули схожість з оперою «Фауст» Ш. Гуно, а саме зі вступом арії Зібеля з квітами.

Важливо відзначити, що у сарсуелі «Севільський цирульник» композитори 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. таблицю 2), це набагато більше, ніж у попередньому творі.

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 (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 теа-

тру), 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 Гама 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 головах. Партія Васко да Гама з опери «Африканка» написана для тенора, як і партія Джузеппіні 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 Гама та Селіки з четвертої дії опери «Африканка», яку можна почути у номерах п'ять та десять (див. приклади 6, ба).

Приклад 6.

Дж. Мейєрбер. Опера «Африканка», тема дуету Васко да Гама та Селіки, 4 дія

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

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

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

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 «Рі-

голетто» Дж. Верді, це відома пісенька Герцога, уривок з якої в сарсуелі виконує Джуссепіні (див. приклад 7).

Приклад 6а.

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

GIUSS. Ah non lo dir! ha non lo dir!

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

lo me sen-to mo-rir.

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

Приклад 7.

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

GIUSS. Allegro

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

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

Слід відзначити, що композитор також використовує елементи іспанського фольклору в сарсуелі. Андалузська пісня, яку співає Антонеллі, та хоча в дуеті Джуссепіні та Антонеллі стали найвідомішими вокальними номерами твору. Таким чином, твір розвивається у 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 — на початку XX століття. У даному випадку ми розуміємо пародію як використання впізнаваного фрагмента первинного тексту в новому творі, причому запозичений текст, в оточенні нового контексту, набуває подекуди неочікуваного змісту, а новому твору цитований матеріал додає додаткові смислові відтінки.

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 відтінок іронії, сарказму, гротескного зображення відомих з оригінального твору сюжетних моментів, героїв, тем, ідей. Розглянемо сарсуелу-пародію **Луїса Арнедо «La Golfemia»**, назва якої спрямовує 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 (Salvador María Granés) натомість суттєво змінив фабулу опери. В його викладі сюжет опери Дж. Пуччіні постає в карикатурному вигляді. Пародійність відчувається у 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 на 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 у 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'язливою і хворобливою 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 зігритися. В оригіналі опери дія також починається зі сцени Родольфо та Марселя, які вже втратили надію зігритися. 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 відправляються в кафе «Momus», в той час як Родольфо завершує 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 звать її Гілі. В сюжеті опери також з'являється хвороблива Мімі та просить Родольфо запалити свічку, згодом в арії вона розповідає, що насправді її звати 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 обіймаються.

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 приходить Родольфо, Мімі ховається та підслуховує розмову, в якій Родольфо розкриває правду про хворобу Мімі. Натомість в сарсуелі Гілі просить, щоб Мальпело поговорив з Согольо, оскільки вона не бачила його вже два місяці. Мальпело пропонує їй зайти, адже Согольо всередині таверни, проте Гілі відмовляється та ховається за будівлею, щоб підслухати розмову, як і Мімі в опері. У розмові з Мальпело, Согольо 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'являється Марсель, який свариться з Мюзеттою через ревності, що дуже схоже на спричинений ревностями конфлікт Ніцетти з Мальпело в сарсуелі.

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 Согольо та Мальпело обговорюють своїх колишніх обраниць, коли з'являється голодний Колілья. Ми бачимо, що в цій дії сарсуели залучено менше персонажів, аніж в опері. За сюжетом 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: Ніцетта постає 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 ця ситуація повторюється. Гілі висловлює свою любов до Согольо, неприємно, але приходить до тями завдяки лікам у 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 персонажів у сарсуелі, їм відмовлено бути носіями творчого начала, яким позначені герої опери. Вони знаходяться ніби в кінці свого життєвого шляху, коли попереду немає вже жодних надій та перспектив. Це особи, які «не відбулися». Пародія в сарсуелі виступає інструментом зниження опери як жанру, що спостерігається на рівні сюжету, героїв, образів, сценічних ситуацій.

Музичний текст «La Golfemia» в основному будується на використанні матеріалу з опери Дж. Пуччіні «Богема», цитатах з деяких інших опер, а також з авторської музики, переважно танцювальної. У таблиці з наведено джерела, з яких запозичено музику сарсуели (див. таблицю 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	<ul style="list-style-type: none"> • 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	<ul style="list-style-type: none"> • вступ до другої дії, сцена з хором • вихід Мюзетти та Альциндоро • цитата з арії Мюзетти «Quando men vo»
3 картина	<ul style="list-style-type: none"> • 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	<ul style="list-style-type: none"> • 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 • тема з дуету Мімі та Родольфо з першої дії

Висновки. В музичному театрі Іспанії ХІХ — початку ХХ століття співіснували високі та низькі жанри, з притаманними їм змістом та системою засобів виразності. До перших належала опера, передусім італійська, яка вважалася еталоном жанру в цілій Європі. До других належала сарсуела, яка сприймалася як демократичний жанр музичного театру. Саме в сарсуелі, з її орієнтацією на культурні запити міщан, їх музичні смаки, природно культивувалися елементи національної іспанської культури. Високі і низькі жанри розвивалися у тісному взаємозв'язку. Низькі жанри певною мірою наслідували високі, пародіювали їх, знижуючи пафос драматизму та переключаючи тональність оповіді на іронічну. Сарсуела *chico*, як показують проаналізовані у статті приклади, розвивалася також як пародійний жанр. Твори-пародії сприймаються в діалозі та у співставленні з оригінальними оперними творами, тими, які є об'єктом пародіювання. Поява пародійних сарсуел, на нашу думку, є реакцією на поширення класичної опери, її провідну роль в музично-театральній практиці різних країн Європи, зокрема в Іспанії. Механізм пародії, який передбачає включення існуючого раніше художнього матеріалу у новий контекст, є визначальним для музичної стилістики малих сарсуел, так само, як для їх сюжетів та образів. У результаті можна стверджувати, що музична мова малих сарсуел нерідко позначена вторинністю, вона адресує до тих або інших оперних творів, широко відомих тогочасній публіці. Масштаби запозичень коливаються від окремих фраз, відомих тем до майже повного відтворення музичного тексту твору. Можна виділити три форми запозичень у сарсуелі: 1) цитата; 2) алюзія; 3) посилання або згадка. Перші дві форми стосуються музичної мови твору, тоді як третя — словесного тексту. Запозичений матеріал, як правило, включається у комічний сюжет. Тим самим драматизм оригінальних творів нівелюється. Відчувається іронічне ставлення до оперних стереотипів.

Розглянуті вище сарсуели відтворюють елементи європейської оперної класики, що спостерігається і у використанні композиторських засобів, і у виконавській специфіці. Сарсуелою запозичені композиційні форми (арії, дуети), мелодико-ритмічні, ладогармонічні та фактурні кліше класичних опер, передусім італійських.

В плані виконавських засобів у сарсуелах переважає манера бельканто з розмаїттям колоратур (особливо в сарсуелі «Севільський циркульник» Г. Гіменеса та М. Ньюто).

Попри відтворення поширених у класичній опері стереотипів, позбавлених у переважній більшості національної визначеності, в сарсуелі подекуди проростає яскравий іспанський колорит. Він простежується у використанні мовних діалектів у діалогах героїв, підкресленні локальних ладових та ритмічних особливостей (наприклад, ритму болеро, домінантових ладів тощо), а також у виконавських прийомах. Музична складова сарсуел дає можливість виконавцям продемонструвати яскравий темперамент, емоційність, динамічну гнучкість та артистизм. Іспанські сарсуели — живі яскраві твори, наповнені гумором і тонкою іронією. Вони сповнені карнавальним сприйняттям дійсності — рисою, яка визначає специфіку іспанської культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Іванова І. П., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери : підручник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
2. Левицький І. О. Нарис історії музики : підручник. Нью-Йорк : Українське видавництво «Говерля», 1964. 64 с.
3. Яновська М. В. Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери : магістерська робота / Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг, 2021. 101 с.
4. Caballero M. F. *El dúo de La Africana. Zarzuela en un acto / letra de Echegaray M.* Madrid : Zozaya Editor, 1893. 76 p.
5. Gimenez G., Nieto M. *El Barbero del Sevilla. Zarzuela en un acto / letra de los srs. Perin y Palascios.* Madrid : Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1901. 62 p.
6. Iberní L. G. Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración. *Cuadernos de música iberoamericana.* 1997. Vol. 2–3. P. 157–164.
7. Maynes V. «Historia de la Opera XIX. La lírica en España». *Opera Actual. Historia de la opera / zarzuela* : revista de Barcelona. 2018. № 212. URL: <https://www.operaactual.com/historia-de-la-opera/oa-212-historia-de-la-opera-xxix-la-lirica-en-espana-i/> (fecha de consulta: 19.05.2024).

REFERENCES

1. Ivanova I. P., Kukol H. V., Cherkashyna M. R. (1998). *Istoriia opery [Opera history]*. Kyiv: Zapovit, 384 p. [in Ukrainian].
2. Levytskyi I. O. (1964). *Narys istorii muzyky [Outline of music history]*. Ukrainske vydavnytstvo «Hovertia», 64 p. [in Ukrainian].
3. Ianovska M. V. (2021). *Vokalno-vykonavski styli v konteksti rozvytku opery [Vocal performance styles in the context of opera development]*. Master's thesis. Kryvyi Rih state pedagogical university. Kryvyi Rih, 101 p. [in Ukrainian].
4. Caballero M. F. (1893). *El dúo de La Africana. Zarzuela en un acto / letra de Echegaray M.* Madrid: Zozaya Editor. 76 p. [in Spanish].
5. Gimenez G., Nieto M. (1901). *El Barbero del Sevilla. Zarzuela en un acto / letra de los srs. Perin y Palascios.* Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio. 62 p. [in Spanish].
6. Iberní L. G. (1977). Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración. In: *Cuadernos de música iberoamericana.* Vol. 2-3. pp. 157–164. [in Spanish].
7. Maynes V. (2018). «Historia de la Opera XIX. La lírica en España». In: *Opera Actual. Historia de la opera / zarzuela* : revista de Barcelona. № 212. Available at:

<https://www.operactual.com/historia-de-la-opera/oa-212-historia-de-la-opera-xxix-la-lirica-en-espana-i/> (accessed: 19.05.2024) [in Spanish].].

DARIIA NAZYMCHUK

Nazymchuk, Dariia — Creative postgraduate student at the Opera Singing Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-3248-4527>

dashanazymchuk15@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318653

EUROPEAN OPERA CLASSICS IN THE MIRROR OF SPANISH ZARSUELA

The relevance of the study: Italian opera, which dominated at the musical theater of Europe in the 18th and 19th centuries, influenced the development of a number of national genres, such as the German singspiel (*Singspiel*) and romantic opera (*romantische Oper*), French comic and grand opera (*opera comique* and *grand opéra*), English *ballad opera*. In studies that consider the dynamics of the development of the opera genre in Germany, Austria, France and other countries, such influences are analyzed. The influence of Italian opera is also present in the Spanish *zarzuela*, a genre that is much less covered in musicological works. Analysis of three zarzuelas — «El barbero de Sevilla» by Geronimo Gimenez and Manuel Nieto, «El dúo de La Africana» by Manuel Fernández Caballero and «La Golfemia» by Luis Arnedo — shows that in the zarzuelas the elements of composition and drama were borrowed from Italian operas. The Spanish zarzuela has not yet been an object of scientific studies in Ukrainian musicology: neither the dynamics of the genre's development nor individual samples have been considered. This determines **the relevance of this study** and its **scientific novelty**.

The main objective of the study: based on the analysis of the Spanish zarzuelas, to reveal the connections of the genre with the European opera tradition (in particular, Italian and French); to establish the peculiarities of the functioning of the genre canon of opera in the conditions of the national Spanish culture. The research uses general scientific and special musicological **methods**. The first ones include: 1) the method of generalization (on the basis of studying a number of musicological publications, information on the zarzuela genre is summarized); 2) comparative method (fragments of classical operas quoted in Spanish zarzuelas are compared with the originals). Among the special musicological methods, the method of analyzing the means of musical expressiveness is used.

Results and conclusions. In the process of genre development, two varieties of zarzuela were formed — small and large (*zarzuela chico* and *zarzuela grande*). The small zarzuela has the following characteristics: 1) consists of one act, contains up to ten musical numbers; 2) has a small number of characters; 3) uses plots of everyday life, mostly comedic ones; 4) relies on popular musical intonations; 5) contains more spoken text than vocal numbers. The works analyzed in the article are small zarzuelas. There are borrowings from Italian and French operas in their plots and musical text. The musical text of famous opera works is present in zarzuelas in the form of allusions and quotations. The verbal text of zarzuel contains references to certain operas or mentions of them. Musical elements of European opera classics are reproduced in zarzuelas on two levels: compositional and performing. The use of plot and musical borrowings from classical operas in zarzuelas is associated with the strengthening of the comedic, parodic nature.

Keywords: history of opera, European opera of the late 19th and early 20th centuries, Spanish zarzuela, parody, musical theater, genre evolution, genre style.