

УДК 782.7:781.2:78.071.1Моцарт(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356091

РОЩЕНКО О. Г.

Рощенко Олена Георгіївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

elena.roshenko@gmail.com

© Рощенко О. Г., 2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY-NC-SA 4.0

ЛОГІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕМБРОВО-СЕМАНТИЧНИХ ДВІЙНИКІВ У COMMEDIA PER MUSICA В. А. МОЦАРТА «LE NOZZE DI FIGARO»

«Комедію крізь музику» Моцарта розглянуто з позицій відтворення *логіки функціонування темброво-семантичних двійників* у весільно-ігровому хронотопі. Встановлено, що темброво-семантичні двійники утворюються навколо архетипів наречених (Фігаро) і наречена (Сюзанна), які разом формують парний архетип весільного подружжя. Виявлено, що архетип нареченого у партіях Фігаро, Альмавіви, Бартоло доповнює амплу месника, що найповніше розкривається в аріях помсти. Відзначено, що оперні героїні, перетворюючись на наречених, варіантно дублюють внутрішню структуру архетипу, базованого на поєднанні іпостасей *Engel und Schelmin* (ангела й бешкетниці). В образах Сюзанни та Барберіни наведені іпостасі втілюються синхронно; у партіях Марцеліни і Розіни — діахронно. Доведено, що у структурі жіночих образів варіантно відтворено амплу субретки: в партії Графині — під час травестії у четвертій дії; в партії Марцеліни — у зв'язку з функцією домогосподарки, аналогічною служниці (до драматургічного злому у третій дії); образ Сюзанни відповідає колоратурному, Барбаріни — «чистому» втіленню аналізованого оперного амплу. Темброво-семантичне вирішення образу Сюзанни надає можливість поставити його на один «виконавський п'єдестал» із Графинею як другу приму (чому сприяє належність героїнь до парного амплу «служниця-господиня»). Неоднозначність *Hoserolle (poli u штанах)* Керубіно — тембрового двійника Сюзанни або Марцеліни, семантичного дубля Фігаро й Альмавіви — відповідає театральній традиції інтерпретації *Travestie-Rolle*. У функціонуванні темброво-семантичних двійників в опері Моцарта відзначено взаємодію законів класичної логіки (тотожності, протиріччя) і логіки міфу (метаморфози, не-виключеного третього). Вказано, що міфотворчість набуває значення жанрової природи опери, поширюючись на комедійні взірці, що розширює предметні межі міфооперології.

Ключові слова: відкритий твір, комедія через музику, весільно-ігровий оперний хронотоп, міфооперологія, темброво-семантичний двійник, парний архетип нареченого і нареченої, субретка, травесті.

Вступ. *Comedia per musica* В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*» відноситься до тих взірців *opera aperta* [Еко, 2010], осмислення яких породжує нескінченний ряд виконавських та наукових інтерпретацій, що відображують не лише закладену композитором безодню художніх сенсів, але й народжені у плині історичного часу метаморфози розу-

міння традиційних змістів. Однією з наукових інтерпретацій, що може знайти своє втілення у сценічній версії опери, постає *розкриття логіки утворення темброво-семантичних двійників*, функціонування яких відображує властивості організації сакрального весільно-ігрового хронотопу.

Відтворюючи тему двійництва, закладену в комедії Бомарше, композитор нерідко порушує логіку безпосередніх (прямих) відповідностей між тембровим і семантичним вирішенням «стосунків» між оперними двійниками. Встановлення ознак логіки функціонування темброво-семантичних двійників, що спрямовують моцартівське вирішення теми двійництва в оперній драматургії «*Le nozze di Figaro*», обумовлює *актуальність обраної теми дослідження*.

Аналіз публікацій. З метою реалізації дослідницької мети до статті уведені положення досліджень Й. Гейзінга (визначення особливостей гри як принципу художнього мислення) [Гейзінга, 1994]; А. Конверського (розкриття властивостей логіки як науки) [Конверський, 2012]; Н. Долгої (встановлення закономірностей та типів співвідношення двійників у художньому творі) [Долга, 2022]; О. Рощенко (обґрунтування сутнісних аспектів міфології як наукового напрямку) [Рощенко, 2025]; Г. Вайнштейна (визначення специфіки амплуа оперної субретки) [Weisstein, 1902].

Методологічне підґрунтя статті утворюють: діалектичний метод, необхідний для розкриття специфіки проявів законів логіки (зокрема, логіки міфу) у *commedia per musica* Моцарта; взаємодія індуктивного і дедуктивного методів у викладенні результатів дослідження; види **логічного аналізу** – *системно-структурний* і *семантичний*, актуалізація котрих обумовлена необхідністю розкриття специфіки функціонування темброво-семантичних двійників у весільно-ігровому хронотопі опери; *герменевтичний підхід*, уведений задля розпізнання прихованих змістів комічної опери, обумовлених сакральним походженням свята шлюбу як витоку художнього змістотворення; аналіз *темброво-інтонаційної драматургії*, використаний задля розкриття специфіки функціонування темброво-семантичних двійників як елементів знакової системи опери Моцарта; *міфологічний аналіз*, що сприяє вияву законів міфомислення в комічній опері.

Мета статті – встановити закони логіки утворення та функціонування темброво-семантичних двійників у весільно-ігровому хронотопі *commedia per musica* В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*».

Наукова новизна дослідження. Вперше у музикознавстві персонажі «*Le nozze di Figaro*» Моцарта презентовані як темброво-семантичні двійники, функціонування яких відображує закономірності логіки організації сакрального весільно-ігрового хронотопу комічної опери.

Результати дослідження. Встановлення логіки функціонування двійників у змісто-структурі опери Моцарта передбачає послідовність етапів трифазної аналітичної операції: встановлення властивостей чоловічого і жіночого архетипів, навколо яких формуються темброво-семантичні дублі; виявлення варіантних співвідношень між двійниками, утвореними навколо чоловічого і жіночого архетипів; визначення специфіки відтворення законів логіки функціонування темброво-семантичних двійників.

Композиторський розподіл оперних партій відбувається усередині чоловічої і жіночої груп двійників на основі принципу взаємообумовленості ролі (амплуа) та вокального голосу (*Rollenstimme*). Подібна організація двійників «як способу групування дійових осіб» [Долга, 2022, с. 295] властива різним видам і жанрам мистецтва. Ознаками розподілу чоловічих персонажів на двійникові групи в опері Моцарта постають мінімізація ролі тенорових партій (Базиліо, Курціо), яким відведено допоміжно-епізодичну

буфонну функцію в оперній драматургії, та надання абсолютної переваги баритонально-басовим тембрам у відтворенні ліричного, драматичного та комедійного планів музичної драми. Логіка утворення персонажів-дублів у жіночих партіях обумовлюється диференціацією сопранового діапазону на чотири тембри-амплуа, за допомогою яких відтворені різні характери.

Ознакою утворення двійників у чоловічій і жіночій групах персонажів постає конфліктність співвідношень між внутрішніми парами. Приміром, співвідношення Фігаро — Альмавіва визначається конфліктністю інтересів щодо оволодіння Сюзанною; конфліктністю визначено протистояння Сюзанни і Марцеліни, які аж до кульмінації у III дії постають як суперниці у боротьбі за Фігаро.

Архетипами, навколо яких у весільно-ігровому хронотопі опери варіантно функціонують темброво-семантичні двійники, постають наречений і наречена. Як центральний герой, з яким пов'язано утворення архетипу нареченого, постає Фігаро. У жіночій царині опери формування архетипу нареченої пов'язане з образом Сюзанни. Фігаро і Сюзанна втілюють парний архетип весільного подружжя — темброво-семантичний інваріант, дубльований у весільно-ігровому хронотопі опери. Утворені навколо нього пари двійників варіантно репрезентують спільні темброво-семантичні функції.

Чотири чоловічі партії (Фігаро, Альмавіва, Бартоло, Антоніо) призначені низьким тембрам, унаслідок чого формується своєрідний басово-баритональний квартет. Сполучною ланкою у баритонально-басовому «чотирикутнику» є Фігаро, чий вокальний тембр (бас-баритон або високий бас) має як баритональне, так і басове забарвлення. Якщо тембровими двійниками Фігаро постають Бартоло, Альмавіва, Антоніо, то функція семантичних дублів центрального персонажу належить героям, які на різних етапах розвитку оперної дії долучаються до варіантного відтворення архетипу нареченого — Бартоло, Керубіно (цей тембр виходить за межі баритонально-басової сфери), а пізніше і Граф, який, пройшовши випробування, знову відкриває для себе радість шлюбного кохання. Антоніо, попри те, що є тембровим дублем Фігаро у квартеті низьких чоловічих голосів (бас), «випадає» з контексту семантичних двійників, не відповідаючи архетипу нареченого. Натомість як семантичний двійник, у партії якого відтворюється архетип нареченого опери, постає Керубіно (Hoserolle), тембр котрого — ліричне або мецо-сопрано.

Між персонажами чоловічої групи, попри належність до єдиного семантичного архетипу, формуються двійникові кореляції різних типів. Взаємодії між Фігаро і Альмавівою вкладаються у єдиний багатовимірний двійниковий тип, сформований у солярних міфах близнюкового типу (брат/ворог, деміург/деструктор). Між Фігаро і Керубіно утворюються двійникові зв'язки різних типів. У сцені, сутність котрої можна визначити як «гра у солдатики», відбувається «подвоєння індивіда»: Фігаро створює тут не лише власний автопортрет, виступаючи в ролі свого роду полководця, який віддає накази молодшому офіцеру, але і вимальовує спосіб життя майбутнього військового, немов у «кривому дзеркалі» відображуючи портрет колишнього Адоніса. Рятівний стрибок Керубіно із вікна, відповідальність за який падає на плечі Фігаро, веде до такого типу двійникових співвідношень, як «блукання персонажів між реальностями» [Долга, 2022, с. 295].

Абсолютна перевага у тембровій ієрархії чоловічих персонажів опери надана баритонально-басовим партіям, тоді як тенорам (Базіліо і Курціо) призначено другорядну (або третьорядну) функцію. «Виключення» тенорів із кола ведучих персонажів-тембрів обумовлено віддаленістю від архетипу нареченого, як і відтворенням образів епізодич-

них, здебільшого не задіяних у доленосних подіях музичної драми. Відсутні семантичні двійникові співвідношення і усередині тенорового «дуету» Базиліо і Курціо.

Квартет низьких чоловічих голосів підлягає диференціації на внутрішні групи — дуети-діалоги (Альмавіва — Фігаро, Альмавіва — Бартоло, Альмавіва — Антоніо, Фігаро — Бартоло, Бартоло — Антоніо). Природа дуету Граф — Фігаро визначається дублюванням спільних семантичних функцій при тембровій диференціації. Двійникові співвідношення персонажів-суперників розвиваються крізь всі етапи становлення оперної драматургії, набуваючи ознак змагання в ігровому часопросторі [Гейзінга, 1994, с. 182].

Тембр, властивий Графу, за німецькою традицією, має варіативне визначення як *Kavalierbariton* або *Lyrischer Bariton*; виконавцю партії Фігаро має бути притаманним *Bassbariton*, *Spielbass (Basso buffo)* або *Charakterbas*. Тип кореспондування між вокальними тембрами Альмавіви і Фігаро пізніше дубльований у партіях Дон Жуана (*Kavalierbariton*) і Лепорелло (*Spielbass*), образи яких також набувають значення двійників у ігровій драматургії *dramma giocosa*.

Оперна роль Дона Бартоло за виконавською традицією доручається *Lyrischer seriöser Bass* із додаванням буфонної компоненти. Важливою особливістю оперної партії Дона Бартоло є трансформація властивого йому амплуа: месник (*Rächer*) перетворюється на шляхетного батька (*edler Vater*).

Тембр партії Антоніо (*Bass*), як правило, не має додаткових семантичних визначень. Їх відсутність, зазвичай означає, що подібні оперні ролі скоріше належать до числа другого (або третього) плану, не потребуючи занурення у психологічний стан персонажа, як і фокусування уваги на специфічних властивостях тембру-амплуа. Однак враховуючи показники сценічної поведінки та «погані звички» Антоніо (пристрасть до алкоголю), переважання традиційних для італійської комічної опери виразових прийомів у його вокальній партії (кліше, серед яких — скоромовка, старече буркотіння, вибухи гніву), властивий персонажу тембр-амплуа доречно характеризувати як *bass-buffo*. Хоча Антоніо залишається поза відтворенням центрального для представників баритонально-басової групи семантичного архетипу нареченого, в образі графського садівника спостерігається прийом дублювання семантичних функцій персонажів баритонально-басової групи, поданих у буфонно-зниженому стилі. Разом із Бартоло Антоніо презентує амплуа батька; як двійник Фігаро, здійснює функцію гармонізатора середовища, турбуючись про красу саду; як двійник Графа дублює функцію переслідувача Фігаро і Керубіно.

Архетип нареченого в опері Моцарта доповнює амплуа месника, представлене з різним ступенем повноти персонажами, об'єднаними баритонально-басовими тембрами¹. До партій учасників басово-баритонального тріо (Фігаро, Альмавіва, Бартоло) уведена *арія помсти (aria della vendetta)*, що підкреслює значущість амплуа месника у семантичній структурі образів наречених — темброво-семантичних двійників.

Найоригінальнішим чином семантичні властивості арії помсти подані у Каватині Фігаро (№3 з I дії): створена у жанрі менуету з ознаками скерцо, вона відтворює ігровий тип мислення. Арії помсти Фігаро і Дона Бартоло, який мріє про «солодку помсту» («*La vendetta!*» або «*Süsse Rache*», №4, I дія), йдуть одна за одною, посилюючи пануючу у весільному ритуалі мстиву атмосферу, відтворюючи карнавальні зміни у почесному караулі «прапороносців помсти». Для Фігаро об'єктом помсти постає Граф, який наважився на відновлення ганебного «права»; для Бартоло, Альмавіви й Антоніо мета помсти —

¹ В образі Антоніо, який розшукує невідомого руйнівника краси дбайливо вирощеного ним саду, також відтворене амплуа месник (хоча й у мінімізованій формі).

Фігаро, який з ініціатора помсти перетворюється на мету інших месників. У всіх випадках причиною помсти є відплата за посягання на кохання. Мета помсти Фігаро — не допустити здійснення планів Графа щодо Сюзанни; Дон Бартоло мріє про покарання «шахрая» (Spitzbuben), котрий у минулому відняв «його Розіну» і за це мусить у вигляді «штрафу» отримати стару домогосподарку («alte Haushälterin») як дружину (така потенційна перспектива має карнавальну природу). Передчуття насолоди від «солодкої помсти» («Süsse Rache»), перетворюючись на виток «високих радощів» («hohe Freuden»), приводить старого гріховодника до протиставлення себе і «кривдника» Фігаро («Ich oder er!» — «Я або він!»). Отже, на певних етапах розвитку оперної дії не тільки між Графом і Фігаро, але й між Фігаро і Доном Бартоло виникають двійникові співставлення за типом *alter ego*.

Якщо жанровими ознаками арії помсти у партії Фігаро постають властивості менуету/скерцо, то в партії Дона Бартоло такої функції набувають жанрові ознаки героїко-тріумфального маршу (пунктирний рух по тонах розгорнутого тризвуку D-dur, кварто-квінтові стрибки, загрозливі пунктирні речитації на одному тоні, доповнені октавними рухами). Остання з оперної тріади арій помсти належить Графу (III дія, №17). Відділена від мстивих планів темброво-семантичних двійників значною «паузою», Арія Графа-месника уводиться до оперної дії, коли герой мав би відчутти остаточну поразку у задумі відновлення старовинного «права». Еволюція амплуа месника як складової оперного образу Графа відбувається від фрагментарних і короткочасних емоційних «вибухів» люті як жанрових прообразів *aria della vendetta* до її розгорнутого втілення наприкінці III дії. Як прообрази арії помсти в партії Графа постають епізоди ансамблевих сцен з I дії (лють Альмавіви націлена на Керубіно, який, як і він сам, переховується у безодні крісла в кімнаті Сюзанни); у першому розділі №15 з II дії — дуєти з Графінею (розлючений ревнивець погрожує розправою Пажу і дружині); з Фіналу II дії, коли ревливий Граф влаштовує допит Графині й Сюзанні, а згодом і Фігаро. Кульмінація мстивих намірів Графа — бурхлива грандіозна Арія, випереджена розгорнутим Речитативом (№17, III дія), — фінал тріади арій помсти. До італійського вербального тексту арії входить красномовне слово *vendette*, прояснюючи її жанровий зміст. У заключній Арії помсти — розгорнутому монолозі — множина емоцій героя відображена у зміні темпів (Maestoso — Presto — Andante — Allegro — Allegro maestoso) і характерних інтонаційно-семантичних комплексах (бурхливі віртуозні пасажи втілюють стан вищої напруги вельможного ревнивця).

Якщо у плінні розвитку образів Альмавіви й Фігаро така спільна семантична складова як месник залишається актуальною і в IV дії, то з партії Бартоло, починаючи з Фіналу III дії, це амплуа витісняється, заміщуючись взаємодією іпостасей батька і нареченого. Із числа прихильників Альмавіви Бартоло перетворюється на послідовника новознайденого сина: при збереженні тембр-амплуа змінюється семантична функція персонажу.

Інша група оперних двійників у чоловічій сфері опери утворюється внаслідок співпадіння семантичних функцій при тембрових контрастах. Функціонування образів Графа Альмавіви та Курціо як семантичних двійників епізодично (актуалізується лише у сцені суду, III дія) базується на парадоксі: спільне амплуа судді, запозичене з театру *dell'arte*, втілюється у контрастних тембр-амплуа (ліричний баритон — тенор-buffo). Різноманітні інтерпретації спільного семантичного амплуа підкреслює різницю вагомості персонажів у сцені судочинства: домінуюча, вирішальна роль Графа — залаштункового вершителя долі у підвладних йому володіннях, відтінюється Курціо — слухняним офіційним виконувачем волі вельможного повелителя.

Третя група тембрових двійників у структурі чоловічих персонажів утворюється між графськими посіпаками Курціо та Доном Базиліо (тенори), попри відсутність спільного семантичного амплуа.

Темброво-семантичні двійники у жіночому колі опери утворюються навколо архетипу нареченої, первинне відтворення котрого формується у партії Сюзанни. В атмосфері весілля оперні героїні, знаходячи пару, перетворюються на наречених, варіантно дублюючи головний жіночий архетип. Дублюванню підлягає і втілена в образі Сюзанни провідна властивість архетипу моцартівської нареченої — *парадоксально структурована внутрішня природа*, базована на поєднанні суперечливих іпостасей *Engel und Schelmin* — ангела і бешкетниці.

У колі жіночих образів семантичні варіанти архетипу нареченої відбиті у квартеті тембрових варіантів сопрано. Принцип гри, закладений в основу формування жіночих темброво-семантичних двійників, проявляється й у варіантному відтворенні іпостасей *Engel und Schelmin*, закладених у внутрішній структурі архетипу нареченої. Парадигматика розвитку амплуа нареченої у поліперсонажних втіленнях базується на принципі індивідуалізації.

В образі Сюзанни взаємодія іпостасей *Engel und Schelmin* вирізняється синхронністю; наречена Фігаро ніби невловимо змінює «маски», перетворюючись з ангела на бешкетницю і навпаки. Репрезентований у партії Сюзанни архетип нареченої варіантно дублюють Марцеліна, Барберіна і Графиня (повернувши кохання чоловіка, Розіна умовно приєднується до черги наречених, які вступають до шлюбу наприкінці шаленого дня).

Архетип нареченої, утілений в образі Марцеліни, також характеризується взаємодією іпостасей *Engel und Schelmin*. Але на відміну від синхронності їх прояву в образі Сюзанни, у партії Марцеліни вони відтворюються діахронно (дискретно). Самотня, злісна і мстива «стара дівчина» (відтворення іпостасі *Schelmin*), яка претендує на те, щоб стати нареченою Фігаро, завдяки «справедливому» судочинству і всевладності грошового боргу, підтвердженого контрактом, миттєво перетворюється на щасливу «молоду» (Фінал III дії). Відчувши себе матір'ю новознайденого сина, отримавши як чоловіка колишнього коханця (Дона Бартоло), Марцеліна постає як добра жінка, дбайлива матір і ніжна свекруха, почувавшись щасливою у сімейному колі (актуалізація іпостасі *Engel*).

Дует-поєдинок претенденток на роль нареченої Фігаро — Сюзанни та Марцеліни (№5, I дія), виконаний в іронічно загостреному галантному стилі, організований за типом взаємодоповнюючих реплік-віддзеркалень — шпильок у люб'язному тоні, репрезентує оперних героїнь в іпостасі *Schelmin*. Кожна приховує демонічно-гротескову сутність за *quasi*-ангельськими отруйно-лицемірними компліментами, наносючи суперниці моральні рани, не менш болючі, ніж кинджальні удари. Вокальні імітації, супроводжені гіперболічним відзначенням добродійностей суперниць у словесному тексті, додають Дуету руйнівної іронії. Змагання претенденток на роль нареченої Фігаро триває аж до драматургічного злому у III дії, коли у сцені суду розкривається таємниця народження об'єкту позіхань обох героїнь. Підпадаючи під дію тотальної метаморфози, суперниці перетворюються: «alte Matrönchen»/«alte Haushälterin» (стара матрона/стара домогосподарка) — на «молоду» й водночас дбайливу і люблячу матінку; Сюзанна — на «люб'язну дочку», яка має скласти щастя новознайденого сина.

Розіна, борючись за подружнє щастя, засвоює від власної камеристки таємницю жіночої мудрості. Як двійник Сюзанни, Графиня відтворює іпостасі *Engel und Schelmin* (складова архетипу нареченої). Наведена антиномія знаходить у партії Графині діахронне втілення, дзеркально відображуючи рух перетворення, властивий Марцеліні. В

експозиції образу Графині (перша половина II дії) домінують ознаки іпостасі ангела: ідеальна героїня (ніжна, страждаюча, вірна, наївна, беззастережно закохана у чоловіка) не відає, що хитрість має значення зброї, за допомогою якої слабка жінка одержує перемогу у боротьбі за щастя. Набираючись досвіду від Сюзанни, талановита учениця (з другої половини II дії) так швидко засвоює ази жіночої премудрості, що ледь не перевищує «вчительку» у майстерності плетіння інтриги. IV дія – справжній триумф Розіни: колишній *Engel* перетворюється на *Schelmin* – авторку і головну героїню блискуче розробленої інтриги; приносячи в жертву досягненню власної мети інших учасників драми помсти (Сюзанну і Фігаро), Графиня розгортає дію комедії крізь музику на власну користь, повертаючи кохання Графа.

Про двійникову природу образів Розіни і Сюзанни (починаючи з II дії) свідчать спільні дії, почуття, інтонаційно-словесні репліки, що відповідають властивостям парного амплуа «служниця-господина». Обидві героїні беруть участь у травестії (спочатку у перевдяганні «третьої особи» – Пажа у жіноче плаття; наприкінці – у взаємному обміні сукнями та функціями у складових парного амплуа), сумісно шукають вихід із безвихідних ситуацій, переживають спільні стани страху, обурення, радості перемоги, дублюють спільні репліки (наприклад такі як «Hilft uns, Figaro» – «Допоможи нам, Фігаро»). Двійникові функції Розіни і Сюзанни у травестійних сценах сягають кульмінації у IV дії: разом із платтям героїні міняються місцями у структурі амплуа служниця-господина, відновлюючи початковий розподіл ролей наприкінці оперної дії.

Композиторська інтерпретація образу Сюзанни надає можливість поставити його на один «виконавський п'єдестал» із Графинею. Семантична єдність героїнь (попри різний соціальний статус), які варіантно репрезентують архетип нареченої, разом із тембровою диференціацією визначає функціонування цього жіночого дуету. Згідно класифікації вокальних тембрів за системою *FACH*, партія Сюзанни відповідає *Lyrischer Sopran* і/або *Lyrischer Koloratursopran*; партія Графині – *Jugendlich-dramatischer Sopran* і/або *Dramatischer Koloratursopran*. Отже, два втілення колоратурного сопрано у моцартівській комедії крізь музику мають розрізнятися ліричним (Сюзанна) і драматичним (Графиня) наповненням. Якщо *Lyrischer Koloratursopran* вирізняє легка, гнучка голосова характеристика з великим діапазоном (від «а» до «f»), здатна на швидкі колоратури, трохи важча за тембром та загалом більш витривала, ніж колоратурне сопрано, то *Dramatischer Koloratursopran* – одному із найвимогливіших жіночих голосових типів у вокалі – властиве поєднання гнучкості і віртуозності колоратурного сопрано з потужністю та інтенсивністю сопрано драматичного. Цей важкий потужний голос із широким діапазоном (від «а» до «e3» або «f3») здатний до спритних колоратур. Можливість часткових перетинань драматичного і ліричного колоратурних сопрано свідчить про властиві моцартівським образам Сюзанни і Графині двійникові темброво-семантичні властивості.

В образі Барбаріни взаємодія іпостасей *Engel und Schelmin* як основа архетипу нареченої також відтворюється оригінально: у музично-сценічному портреті юної садівниці під маскою ангела приховується пустотлива шкідниця. Вміло оплутавши Графа нитками інтриги, Барбаріна примушує Альмавіву виконати бажання, що суперечить його волі. Ця сцена – кульмінація прояву іпостасі *Schelmin* в «ангельському» образі Барбаріни (Фінал III дії). Перетворюючись на наречену, Барбаріна вирішує не лише власну долю, але й майбутнє Керубіно: її наречений не підлягає переслідуванням з боку Альмавіви. У сцені з булавкою (IV дія) Барбаріна знову постає як «невинна вівця», але внутрішня неоднозначність персонажа не дозволяє розцінювати його, попри характерну «пастушу ідилічність» музики, як втілення абсолютної наївності і простоти.

Відповідно темброво-семантичній диференціації, амплу субретки (її прообраз – Коломбіна із *Commedia dell'arte*) – традиційному комедійному акторсько-співацькому амплу служниці-притворниці *Subrette* (від французького *soubrette* і італійського *servetta*) – в опері відповідають Сюзанна і Барбаріна. Причому у властивій героїням взаємодії іпостасей ангел і бешкетниця у відтворенні амплу субретки явно домінує *Schelmin*, що відповідає таким характеристикам служниці-притворниці як дотепність, кмітливість, допомога господарям у любовних справах. Якщо Сюзанна опиняється на боці Графині, то Барбаріна, свідомо чи мимоволі, постає як посередниця у здійсненні втаємниченого любовного бажання Графа. Закріплення амплу *Soubrette* за Барбаріною не лише позбавляє наречену Керубіно від штампу «ідеальної героїні», але і дозволяє тлумачити образ Сюзанни як такий, що виходить за межі амплу субретки, попри те що цей персонаж безперечно володіє дотепністю і кмітливістю.

Спільні ознаки підкреслюють глибинність відносин Сюзанни і Барбаріни як двійників у відтворенні темброво-семантичного амплу субретки. Тим більша значущість має бути властивою диференціації образів Сюзанни і Барбаріни на підвиди одного амплу.

Перший рівень диференціації полягає у розподілі образів на підвиди за відповідністю національним оперним традиціям амплу субретки – «німецької» (*deutsche Soubrette*) і італійсько-французької (*romanisch-französische Soubrette*). За Г. Вайнштейном (Gotthilf Weisstein), німецькій субретці властивий «світлий та сяючий тембр голосу, тоді як романська володіє темним, майже старомодним ліричним звучанням середнього регістру, але з яскравими та сріблясто сяючими високими нотами» [Weisstein, 1902]. У такому випадку образ моцартівської Сюзанни постає як втілення тембр-амплу субретки «німецької», тоді як Барбаріна відповідає тембровим властивостям субретки «романської» (або італо-французької).

В основу другого рівню диференціації слід закласти інші підвиди оперного амплу субретки – «колоратурної» (*Lyrischer Koloratursopran – Koloratursoubrette* [Кречко, Рячко, 2022, с. 49]) і «чистої». Партію колоратурної субретки має вирізняти ніжність і пластичність, високий голос (доходить до «as» третьої октави), здібність до карколомної віртуозності, на відміну від доволі скромних вокальних властивостей «чистої субретки» [Weisstein, 1902]. Партія «чистої» субретки не потребує сильного, голосу; натомість тут є достатнім «легкий голос з яскравим тембром, теситурою у середньому сопрановому діапазоні, поза вираженої колоратури». Згідно Г. Вайнштейну, вокальний тип (*Stimmfach*) «чистої» субретки «вирізняється легким, рухливим, грайливо-ніжним голосом і великим акторським талантом, особливо в комедійному жанрі» [там само].

Отже, між моцартівськими Сюзанною і Барбаріною формуються двійникові відношення на рівні відтворення видів тембр-амплу оперної субретки – німецької і романської, колоратурної і «чистої» – при збереженні спільних семантичних якостей характеру – жвавості, дотепності, спритності.

Як підкреслює Г. Вайнштейн, оперна субретка має контрастувати примадонні – «персонажеві вищого соціального статусу. Різниця між субреткою та колоратурним сопрано полягає у силі звучання та діапазоні: колоратурні сопрано часто мають більший, домінантний і високий голос, який досягає „f“, тоді як для виконання партії субретки вистачає оволодіння тоном „c“» [Weisstein, 1902]. Особливістю тлумачення ролей субретки і примадонни в опері Моцарта постає не тільки зіставлення образів Барбаріна – Графиня, але і спорідненість функціонування темброво-семантичних варіантів (ліричного і драматичного) колоратурного сопрано у партіях Графині і Сюзанни. Пануюча травестія в останній дії комедії крізь музику доводить двійниковість жіночих образів у

структурі парного амплуа служниця-господиня: Графиня перетворюється на субретку, дублюючи амплуа Сюзанни, камеристка — на пані.

У підсумку три дійові особи (Графиня, Сюзанна, Барбаріна) об'єднані не лише відтворенням спільного архетипу нареченої, але амплуа субретки у колоратурному та «чистому» втіленнях. Перетини між вокальними типами субретки і прими в опері Моцарта посилюються, завдяки втіленню архетипу нареченої, у котрому поєднуються іпостасі Engel und Schelmin. Композиторська інтерпретація наближує Графиню до амплуа колоратурної субретки, а Сюзанну — до амплуа другої примадонни.

Амплуа субретки в опері Моцарта є більш неоднозначним, ніж здається на перший погляд. Адже воно може бути поширеним і на образ Марцеліни. Її «посаду» на початку дії Дон Бартоло визначає як Haushälterin (домогосподарка), що у німецькомовному контексті постає як один із варіантів визначення функцій камеристки. Тож у молоді роки Марцеліна безсумнівно мала відповідати амплуа молодої субретки — Hausmädchen (дівчини, яка слідкує за будинком, тобто служниці). Це означає, що «стара домогосподарка» (alte Haushälterin) до перетворення на наречену у фіналі III дії також поставала як субретка, хоч і з віковими ознаками. Отже, амплуа субретки з різною мірою послідовності є властивим усім чотирьом жіночим партіям: двійництво у квартеті сопрано поширюється на амплуа субретки. Тому прикрасою сценічних костюмів жіночих персонажів на різних етапах розвитку оперної дії може бути не тільки серпанок нареченої, але й фартушок камеристки.

Неоднозначною у структурі темброво-семантичних двійників опери постає *Hoserolle* (поль у штанах) *Cherubino* — *Lirischer Sopran* або *Lirischer Mezzosopran*. Якщо партію Керубіно (*der «Frau in Hosen»* — жінки у штанах) виконує *Lirischer Sopran*, персонаж набуває функції тембрового двійника Сюзанни. Але оскільки тембр-амплуа *Lirischer Mezzosopran* набув значення ідеального для більшості виконавиць *Travestie-Rollen*, Керубіно здебільшого постає як тембровий двійник Марцеліни. З семантичної точки зору Керубіно у відповідних ситуаціях постає то як двійник Фігаро (у сценах умовної травестії — таких як «гра у солдатики» або стрибок із вікна, провину за котрий бере на себе наречений Сюзанни), то як двійник Альмавіви (спільна якість Графа і Пажа — закоханість в усіх жінок замку). Тому оперний Керубіно набуває значення темброво-семантичного дубля персонажів як із жіночого, так і з чоловічого «таборів». Відповідаючи принципу, властивому *Hoserolle*, Керубіно як втілення «варіацій на тему жінка як чоловік» виконує функцію об'єднання чоловічого та жіночого начал у моцартівській партитурі [Holtmont, 1925, S. 115].

Глибинність темброво-семантичної єдності/подвоєності між персонажами опери опукло представлена у заключному розділі секстету (№ 18, III дія), що звучить після драматургічного злому у сцені суду. Мінливість Фортуни радикально змінює диспозицію між оперними героями, об'єднуючи їх у три внутрішні «дуети згоди», кожен з яких базований на спільній інтонаційній основі і обумовлений двійниковими співвідношеннями. Внутрішні дуети у структурі секстету утворюють: Дон Бартоло і Фігаро (новознайдений батько і син, які набувають спільної функції нареченого), Граф Альмавіва і Дон Курціо (відповідають амплуа судді, програючи, здавалось би, безпрограшну справу), Марцеліна і Сюзанна (розподіляють амплуа нареченої, перетворюючись із мстивих суперниць на турботливих матір і дочку — втілення ідилічних сімейних стосунків). Подвоєння семантичних амплуа доповнюється темброво-інтонаційним дублюванням/контрастом. Партії Дон Бартоло і Фігаро належать до близьких тембральних зафарблень (бас і високий бас/бас-баритон); Графа і Дона Курціо базовані на спільному інтонаційному матеріалі при тембровому контрасті (баритон — тенор); Марцеліни і Сю-

занни призначені для різних тембрів-амплуа сопрано (мецо-сопрано — ліричне колоратурне сопрано). Між учасниками внутрішніх дуетів утворюються двійникові співвідношення карнавального типу: Фігаро і Бартоло постають як старий і молодий репрезентанти архетипу нареченого (син і батько); подібний тип взаємодії, але між жіночими персонажами, відбувається між Сюзанною і Марцеліною (донька і матір); у «дуеті суддів» спільне амплуа відтворюється носіями контрастних тембрів, символізуючи різну вагомність персонажів у справі судочинства.

Взаємодія архетипів нареченого і нареченої у святковій атмосфері гри сприяє формуванню ще одного кола семантичних двійників *commedia per musica*, які дублюють архетип весільної пари (сформований образами Фігаро і Сюзанни). Навколо персоналізованого сакрального «центру», подібно «колам впливовості», розташовуються інші закохані пари, кожна з котрих має свою передісторію і любовний тезаурус. Висхідне парне амплуа дублюється варіативно, немовби відображаючись у численних «дзеркалах» весільно-ігрового оперного хронотопу. Парний архетип молодят поширюється на образи Дона Бартоло і Марцеліни, Керубіно й Барбаріни, а також Графа і Графині, які внаслідок фінального примирення нібито переживають другий медовий місяць.

Висновки та перспективи дослідження. Міфологічний підхід до аналізу функціонування темброво-семантичних двійників у *commedia per musica* дозволив встановити специфічне відображення деяких законів класичної логіки в оперному тексті.

Закон тотожності в опері Моцарта проявляється через втілення парних архетипів (наречений/наречена; служниця/господиня) у різних художніх формах, варіантних відтвореннях спільного семантичного прообразу у різних темброво-семантичних двійниках. Карнавальність, обумовлена походженням комедії, як ознака оперної драматургії проявляється в амбівалентній природі персонажів. Марцеліна (типовий карнавальний персонаж) відповідає амплуа вагітної старої, у котрому взаємодіють символи старості, смерті і нового життя; у постаті Фігаро поєднуються архетипи новонародженого немовляти (у кульмінації III дії) і дорослого чоловіка; карнавалізована природа властива двійниковим парам персонажів: Граф є аналог карнавального Короля, йому контрастує Фігаро, чий образ може бути уподібнений амплуа слуги/блазня; Графиня і Сюзанна відтворюють особливості карнавальної пари служниця/господиня.

Закон протиріччя, згідно якого «два протилежних судження не можуть бути одночасно істинними» [Конверський, 2012, с. 30], а третє має бути виключеним, в опері Моцарта отримує трансформоване втілення. У *commedia per musica* актуалізований закон не-виключеного третього, котрий, у взаємодії із законом метаморфози, властивий логіці міфу. Такий закон проявляється у становленні персонажів опери — наприклад, Марцеліни, яка з претендентки на роль нареченої Фігаро миттєво перетворюється на матір власного боржника і переживаючи третю (!) метаморфозу, відіграє роль «молодої» у шлюбі із колишнім коханцем.

Якщо екстраполювати загальні закони логіки [Конверський, 2012, с. 58] на вивчення специфіки організації темброво-семантичних двійників, то моцартівську «комедію крізь музику» можливо тлумачити як таку, що містить дві логічних системи. Одну з них утворюють семантичні двійники, іншу — їх вокально-темброві втілення, також спрямовані логікою двійникових взаємодій. Оперні двійники постають як дві системи множин: семантична і темброва. У відповідності до законів загальної логіки, обидві системи утворюють метасистему — темброво-семантичну, що функціонує як цілісна множина елементів із сукупністю відношень і зв'язків. Якщо до осмислення специфіки функціонування темброво-семантичних двійників долучити таку операцію

логіки як перетин множин, стане очевидним, що їх перетинання відбувається на основі принципів гри і варіантності (ігрової варіантності або варіантно оформленої гри). Відсутність безпосередніх відповідностей між логічними системами функціонування семантичних і тембрових двійників свідчить про формування між ними співвідносин парадоксального типу.

В опері Моцарта функціонування двійників відповідає положенню інтуїціоністської логіки Лейзена Брауера (Конверський, 2012, с. 34) щодо актуалізації потенційної нескінченності (незавершеності). Адже гіпотетично двійників, які дублюють парний архетип наречений/наречена, в опері Моцарта може бути безліч (що проявляється, зокрема, у жіночих хорових сценах, де солістки хору постають як безмежний ряд вдячних Графу за відміну права першої ночі наречених). Однак у відповідності до властивої доби Просвітництва логіки раціоналізму в опері відбувається художнє обмеження теоретично можливого нескінченного потоку двійників парного архетипу наречений/наречена, що лише уможливно відтворює ілюзію безмежності ряду.

Поширення міфотворчої природи опери на її комічне жанрове втілення обумовлює актуальність трансформації традиційної уяви про начебто властивий їй виключно профанний сенс. Однак у комічній опері нерідко міститься сакральний зміст, прихований за відвертою карнавальністю. *Міфотворчість набуває значення жанрової природи опери*, що поширюється і на комедійні взірці. Згадаємо, що пізніші опери Моцарта, що містять комічну жанрову складову («Дон Жуан», «Чарівна флейта»), постають як визнаний вираз ознак оперного міфу. Тлумачення комічної опери як оперного міфу розширює межі *міфооперології*.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні логіки функціонування темброво-семантичних двійників у оперній драматургії Моцарта на основі застосування міфооперологічного методу дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гейзінга Й. *Homo ludens*. Людина, що грає / пер. з нідерл. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 256 с.
2. Долга Н. Феномен двійництва в літературі неоромантизму. *Грааль науки* : міжнар. наук. журнал. 2022. Вип. 16. С. 293–298.
3. Еко У. Відкритий твір. Форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти) [Поетика відкритого твору]. 2010. *Наукова електронна бібліотека періодичних видань НАН України*. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/7305524c-f480-43fe-a9ff-75b7ed06ffe7> (дата звернення: 15.12.2015).
4. Закрасяна Ж., Мельниченко І. Методи розвитку виконавської виразності співака спеціальності «академічний вокал». *Імідж сучасного педагога*, 2018. Вип. 5 (182). С. 78–81.
5. Конверський А. Є. Логіка. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 296 с.
6. Кречко Н., Рячко О. Німецька система FACH як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник КНУКІМ*. Серія: *Музичне мистецтво*. 2022. Вип. 5 (1), С. 46–55.
7. Рощенко О. Г. Міфооперологія: межі і безмежжя наукового напрямку. *Два століття європейської музичної освіти* : колективна монографія. Львів, 2025. С. 174–185.
8. Рощенко О. Г. Сакральний хронотоп «Le nozze di Figaro». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2025. Вип. 41. С. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02>
9. Holtmont A. *Die Hosenrolle. Variationen über das Thema Das Weib als Mann*. Meyer & Jessen Verlag, München, 1925. 153 S.

10. Weisstein G.: Die erste deutsche Soubrette. *National-Zeitung*. Nr.748 vom 28. Dezember 1902, Sonntagsbeilage Normdaten (Sachbegriff).

REFERENCES

1. Heizinha, Y. (1994). Homo ludens. Liudyna, shcho hraie / per. z niderl. O. Mokrovolskoho [Homo Ludens. A Playful Man / translated from Dutch by O. Mokrovolsky]. Kyiv, Osnovy, 1994. 256 p. [in Ukrainian].
2. Dolha, N. (2022). Fenomen dviinytstva v literaturi neoromantyzmu [The Phenomenon of Doubling in Neo-Romantic Literature]. In: *Hraal nauky [Grail of Science]*. Issue 16, pp. 293–298 [in Ukrainian].
3. Eco, U. (2010). Vidkrytyi tvir. Forma i nevyznachenist u suchasnykh poetykakh (frahmenty) [Poetyka vidkrytoho tvoruu]. [The Open Work. Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics (fragments) [Poetics of the Open Work]. *Naukova elektronna biblioteka periodychnykh vydan NAN Ukrainy [Scientific Electronic Library of Periodicals of the NAS of Ukraine]*. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/7305524c-f480-43fe-a9ff-75b7ed06ffe7> (accessed: 15.12.2015). [in Ukrainian].
4. Zakhrosnyana, Zh., Melnychenko, I. (2018). Metody rozvytku vykonavskoi vyraznosti spivaka spetsialnosti «akademichnyi vokal» [Methods for Developing Performance Expressiveness of a Singer in the Specialty of «Academic Vocal»]. In: *Imidzh suchasnoho pedahoha [Image of the Contemporary Teacher]*. Issue 5 (182), pp. 78–81 [in Ukrainian].
5. Konverskyi A. Ye. (2012). Lohika [Logic]. Kyiv, Center for Educational Literature, 296 p. [in Ukrainian].
6. Krechko, N., Riazhko, O. (2022). Nimetska systema FACH yak pryklad fakhovoi klasyfikatsii holosiv v suchasnomu vokalno-opernomu mystetstvi [The German FACH system as an example of professional voice classification in contemporary vocal and operatic art]. In: *Visnyk KNUKIM [Bulletin of KNUKIM]*. Series: *Musical Art*. Issue 5(1), pp. 46–55 [in Ukrainian].
7. Roshchenko, O. H. (2025). Mifooperolohiia: mezhi i bezmezhzhia naukovoho napriamu [Mythoperology: boundaries and boundlessness of the scientific direction]. In: *Dva stolittia yevropeiskoi muzychnoi osvity: kolektyvna monohrafiia [Two centuries of European music education: collective monograph]*. Lviv, pp. 174–185 [in Ukrainian].
8. Roshchenko, O. H. (2025). Sakralnyi khronotop «Le nozze di Figaro» [The Sacral Chronotope of «Le nozze di Figaro»]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of Historical Musicology]*. Issue 41. Kharkiv, pp. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02> [in Ukrainian].
9. Hotmont, A. (1925). *Die Hosenrolle. Variationen über das Thema Das Weib als Mann*. Meyer & Jessen Verlag, München. 153 s. [in German].
10. Weisstein, G. (1902). Die erste deutsche Soubrette. In: *National-Zeitung*. Nr.748 vom 28. Dezember. Sonntagsbeilage Normdaten (Sachbegriff) [in German].

OLENA ROSHENKO

Roschenko, Olena — Doctor of Arts (Habil.), Professor, Professor of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at the I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

elena.roshenko@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356091

LOGIC OF THE FUHCTIONING OF TIMBRE-SEMANTIC DUBIES IN W. A. MOZART`S COMMEDIA PER MUSICA «LE NOZZE DI FIGARO»

Relevance of the study. Reproducing the theme of doubling, Mozart disrupts the logic of direct correspondences between timbral and semantic solutions in the “relationships” between operatic doubles. The identification of the logic governing the functioning of timbral-semantic doubles determines the relevance of the chosen research topic.

The Main Objective of the Study is to establish the laws of the logic governing the functioning of timbral-semantic doubles of Mozart’s *commedia per musica* **Le nozze di Figaro**.

The methodology includes the dialectical method to reveal the manifestation of the laws of logic in *commedia per musica*; inductive and deductive methods; systemic-structural and semantic types of logical analysis aimed at revealing the specificity of the functioning of timbral-semantic doubles; a hermeneutic approach to recognize to identify hidden meanings; analysis of intonational dramaturgy; mythoperological analysis, which contributes to identifying the laws of mythological thinking in comic opera.

Results and Conclusions. Mozart’s *comedy through music* is examined from the standpoint of reproducing the logic of the functioning of timbral-semantic doubles formed around the archetypes of the bridegroom and the bride — the paired archetype of the wedding couple. The archetype of the bridegroom is supplemented by the role of the avenger; the internal structure of the bride archetype is based on the interaction of the hypostases *Engel* and *Schelmin*. The image of Susanna corresponds to a coloratura embodiment of the soubrette role, while Barbarina represents a «pure» embodiment of the soubrette. The interpretation of Susanna allows her to be placed on the same «performative pedestal» as the Countess, as a second prima. The ambiguity of Cherubino’s *Hosenrolle* corresponds to the theatrical tradition of interpreting the *Travestie-Rolle*. In the functioning of timbral-semantic doubles in Mozart’s opera, the interaction of the laws of classical logic (identity and contradiction) and the logic of myth (metamorphosis and the principle of the non-excluded third) is observed. Myth-making acquires the significance of a genre-defining feature of the opera, extending to comic models, which expands the subject boundaries of mythoperology.

Keywords: open work, comedy through music, wedding-play operatic chronotope, mythoperology, timbral-semantic double, paired archetype of the bridegroom and the bride, soubrette, travesty.

Стаття отримана 28.12.2025

Стаття прийнята 30.01.2026

Стаття опублікована 12.02.2026