

DOI <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-2-31>

## ІНТОНАЦІЙНА СТРУКТУРА ОПЕР ГАЕТАНО ДОНІЦЕТТІ (на прикладі «Анни Болейн»)

**Су Жуй,**

*асистент-стажист кафедри сольного співу*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)*

*ORCID ID: 0000-0003-1331-3930*

*surui@ukr.net*

**Анотація.** Стаття присвячена оперній творчості Гаєтано Доніцетті, інтонаційні особливості якої розглядаються на прикладі однієї з найбільших ранніх опер композитора «Анна Болейн». Вона є зразком не тільки першого успіху автора в цьому жанрі, але і вдалого поєднання виразної мелодії з драматичним змістом, а також авторсько-індивідуального мелодійного письма Г. Доніцетті 1830-х років поряд з «Марією Стюарт», «Лукрецією Борджіа», «Лючією ді Ламмермур». В статті застосовуються історіографічний, жанрово-стильовий методи та метод інтонаційного аналізу. Встановлюється, що специфікою мелодійного стилю композитора, стає посилення ролі мовної інтонації, її вродження в тематику як кантиленних, так і віртуозних побудов, а також часте використання речитативних та аріозних реплік, завдяки яким створюється природний перехід від однієї емоції до іншої, що є надзвичайно важливим для жанру ліричної драми.

**Ключові слова:** музична драма, bel canto, мелодійний стиль, колоратура, кантилена, мовна інтонація.

## INTONATION STRUCTURE OF DONIZETTI'S GAETANO OPERA (based on the example «Anne Bolena»)

**Su Rui,**

*Assistant Trainee at the Department of Solo Singing*

*of the Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy (Odesa, Ukraine)*

*ORCID ID: 0000-0003-3513-9128*

*surui@ukr.net*

**Abstract.** The article is devoted to the operatic work of Gaetano Donizetti, the intonational features of which are considered on the example of one of the composer's earliest operas «Anna Bolena». It is an example not only of the author's first success in this genre, but also of a successful combination of an expressive melody with dramatic content, as well as the author's individual melodic writing of G. Donizetti in the 1830s along with «Maria Stewart», «Lucrezia Borgia», «Lucia di Lammermoor». In article methods are applied historiographic, genre-style methods and the method of intonational analysis. It is established that the specificity of the composer's melodic style is the strengthening of the role of speech intonation, its growing into the thematics of both cantilena and virtuoso constructions, as well as the frequent use of recitative and arioso cues, due to which a natural transition from one emotion to another is created, which is extremely important for the genre of lyrical drama

**Key words:** musical drama, bel canto, melodic style, coloratura, cantilena, language intonation.

**Вступ.** 2022-й рік багатий на ювілеї композиторів, загальноновизнаних значністю свого внеску в розвиток оперного жанру у світовій музичній культурі. Серед знаменних дат цього року, співвідносних з іменами Ж.Б. Люлі, Дж. Россіні, Ж. Массне, І. Стравінського, Дж. Маліп'єро особливе місце належить пам'ятній річниці, пов'язаній з життєвим та творчим шляхом Гаєтано Доніцетті (1797–1848) – 225 років від дня народження композитора. Ця подія знаходить відображення у низці фестивалів («монографічний» фестиваль оперного мистецтва в Бергамо, Зальцбургський літній фестиваль, Оперний фестиваль у Мюнхені (Opernfestspiele) та ін.), що включають у свої програми постановки опер Г. Доніцетті, як знакових для творчості композитора та для розвитку італійської опери XIX століття, так і мало відомих.

Вшанувати мистецтво італійського генія можна сьогодні і віртуально: фестиваль Доніцетті Опера тепер доступний і в Інтернеті, на спеціально створеному каналі, який робить можливим для глядачів стрімінг-платформи тривале долучення до опер композитора, виконаних на сцені театру Доніцетті на його батьківщині Бергамо. Крім того, ім'я Г. Доніцетті та його творчість залучено до оригінальної відкритої акції «Доніцетті – 200», суть якої зводиться до того, щоб хронологічно виконати всю спадщину композитора рівно через двісті років після світової прем'єри кожного опусу. Величезна спадщина Г. Доніцетті, що, як відомо, складається із 74 опер (нагадаємо при цьому, що деякі з них, на жаль, втрачені), жанрово та тематично дуже різноманітних, які відрізняються ефектністю, яскравою театральністю, динамічністю, дозволяє зробити цю акцію по-справжньому масштабною і довготривалою.

Отож, не можна сказати, що Г. Доніцетті сьогодні забутий і причина цього, це зрозуміло, криється не тільки в ювілейних подіях останніх років (у 2018 році відзначалося 170 років від дня смерті композитора). Опер Г. Доніцетті, принаймні найвідоміші, ставляться регулярно як на головних світових сценах, так і в провінційних театрах. Сучасна оперна статистика дозволяє говорити, навіть, про те, що навряд чи сьогодні знайдеться

європейський оперний театр, у репертуарі якого не має творів цього італійського композитора. Але при цьому Г. Доніцетті, котрого прийнято розглядати як учасника п'ятірки найкращих поряд з Дж. Россіні, В. Белліні, Дж. Верді та Дж. Пуччіні, знаходиться тільки на шляху до глибокого ретельного наукового вивчення, яким забезпечений, наприклад, завдяки Альберто Дзедді, Дж. Россіні.

Нажаль, опери Г. Доніцетті вивчені дуже нерівномірно: деякі з них («Лючія ді Ламмермур», Любовний напій», «Дон Паскуале») неодноразово ставали предметом аналізу, тоді як інші («Роберто Деверо», «Марія Стюарт», «Торквато Тассо» та багато інших) дуже рідко потрапляли до зору музикознавців. У зв'язку з цим сьогодні зберігається актуальність дослідження процесів формування індивідуального мелодійного стилю композитора не тільки в більш пізній період творчості, з яким пов'язано створення зразкових «Фаворитки», «Дочки полку», «Лінди ді Шамуні», «Дона Паскуале», але й на етапі становлення, який припадає на другу половину 1820-тих – 30-ті роки та пов'язаний зі створенням, зокрема, «Анни Болейн», першого і безсумнівного успіху композитора в жанрі опери.

**Основна частина.** Зарубіжна та вітчизняна бібліографія, присвячена творчості Г. Доніцетті, нечисленна. Серед існуючої наукової літератури виокремлюються своєю ґрунтовністю роботи Г. Вейнстока (H. Weinstock), В. Ашбрука (W. Ashbrook), Ф. Липпманна (F. Lippmann), Дж. Алліта (J. Allitt), Ф. Челла (F. Cella), А. Фракароллі тощо. Більшість з перелічених праць викладають та уточнюють багаточисленні факти життєвої та творчої біографії Г. Доніцетті, висвітлюють спілкування композитора з сучасниками, залишаючи при цьому поглиблений аналіз його численних оперних партитур фактично осторонь.

Нариси про Г. Доніцетті, які вписують його творчість в історико-культурний контекст італійського мистецтва першої половини XIX та включають аналітичні узагальнення деяких опер, містяться у монографіях А. Хохловкіної «Західноєвропейська опера», М. Черкашиної «Історична опера епохи романтизму», в книзі Г. Маркезі «Опера». Питання стилю опер композитора висвітлювалися у дисертаційних дослідженнях, пов'язаних з проблематикою культури італійського романтизму, розвитком мистецтва *bel canto*, особливостями жанру *semiseria* (відповідно – роботи І. Драч, А. Хоффман, А. Коровиної). Окремі відомості про Г. Доніцетті знаходимо також у спеціальних довідкових та енциклопедичних виданнях.

Серед згаданих та інших наукових робіт можна говорити про превалювання погляду на творчість Г. Доніцетті як етапу в становленні італійської романтичної опери. Даний підхід формується завдяки оперуванню більш об'єктивними даними, на противагу ще одній музикознавчій точки зору, в якій постать Г. Доніцетті репрезентується як перехідна, несамостійна, постійно перебуваюча під впливом його сучасників, зокрема Дж. Россіні (ці думки знаходимо в працях Б. Горовича, Г. Кречмара, В. Конен).

Окреслена ситуація є цілком достатньою для формування загальних уявлень про оперну спадщину Г. Доніцетті, але замалою для розуміння, як специфіки оперного методу композитора, так і природи художньої виразності та особливостей мелодійного стилю його музично-театральних творів.

**Мета статті** полягає у виявленні індивідуально-авторських та типових особливостей інтонаційної структури опер Г. Доніцетті на прикладі його раннього твору «Анна Болейн».

**Методи дослідження.** В статті застосовуються історіографічний, жанрово-стильовий методи та метод інтонаційного аналізу.

**Результати та їх обговорення.** Композиторська індивідуальність Г. Доніцетті вперше яскраво проявляється саме в опері «Анна Болейн» («Anna Bolena»; 1830). Ця лірична трагедія в двох актах та шести картинах<sup>1</sup>, на думку М. Черкашиної, стала справжнім завоюванням ранньої творчості композитора (Черкашина, 1998: 75) та представляє публіці Г. Доніцетті зовсім іншим – глибоким і серйозним. Саме в цій опері композитору вперше вдалося впоратися з оперними умовностями і виявити свій власний драматичний стиль.

«Анна Болейн» – це перша опера з трилогії Г. Доніцетті про династію Тюдор, до якої, як відомо, входять ще «Марія Стюарт» та «Роберто Деверо». Всі три опери яскраво та різноманітно втілюють картини з історії середньовічної Англії. В «Анні Болейн» композитору «вперше вдалося знайти відповідність між "фоном" та образами дійових осіб»: в даній опері особливістю в зображенні англійської історії є те, що остання постає перед нами ніби побаченою очима головної героїні, яка зазнала наклепу та інтриг з боку короля Генріха VIII. (Драч, 1990: 12). Композитор добирає при цьому до так званого «шекспірівського» методу, специфікою якого є віддзеркалення зовнішнього через особистісні переживання героя. Обраний підхід розкривається ще глибше завдяки тому, що драматургія опери зосереджена на любовному конфлікті між Анною Болейн та Джейн Сеймур, який в свою чергу збагачується взаємодіями близького колу небагатьох – Генріха VIII (Енріко), придворного музиканта Сметона, брата Анни лорда Рошфора, колишнього коханого Анни лорда Персі та придворного Харвея, інформатора короля. Всі чоловіки, оточуючі королеву, за виключенням офіцера охорони, відчувають сильні почуття до неї.

Важливі історичні події в опері – такі, як протистояння короля папському Риму, проблеми спадкування англійського трону, поява нової церкви та інші – в лібрето упускаються. Таким чином, події в опері зосереджені навколо стосунків героїв та їх внутрішнього світу, на відміну від французької *Grand opera*, де драма героїв розвивається в залежності від соціальних, релігійних та історичних подій. Саме цей наголос на самоцінності особистісних емоцій героїв підкреслює ліричні риси даної драми та вказує на Г. Доніцетті як на творця ліричного музичного театру (М. Черкашина).

Лібрето опери засновано на історичних подіях, які спирались на дві драми: італійського поета Алесандро Пеполі «Анна Болейн» (1788) та «Генріх VIII» (1791) написану французьким драматургом Марі Жозефом Шеньє (Кенигсберг, 2012: с. 207). Феліче Романі, який створював вірші до цього твору Г. Доніцетті, на той час вже був

<sup>1</sup> Опера «Анна Болейн» Г. Доніцетті складається з двох масштабних актів, які в деяких постановках діляться на три акти, не порушуючи при цьому цілісності драматургії сюжету.

достатньо відомим лібретистом та згодом здобув славу найталановитішого майстра свого часу. Співпраця Романі та Г. Доніцетті була не тільки успішною, но і достатньо продуктивною, підтвердженням чого служать спільно написані ними 10 опер.

Текст до майбутнього сценічного твору Г. Доніцетті отримав від Ф. Романі 10 листопада 1830 року. Всього за місяць кропіткої роботи, композитор створив шедевр. Вже 26 грудня 1830 року опера була поставлена в Міланському театрі «Каркано», зал якого був переповнений. «Анна Болейн» принесла Г. Доніцетті європейського визнання.

Події опери розгортаються в Віндзорському замку в покоях королеви Анни. З самого початку відношення короля Генріха до Анни визначене бажанням позбавитись від уз шлюбу, адже в його серці палає пристрасть до Джейн Сеймур, стосунки з якою поки тримаються в тайні. Таким чином, протягом всієї опери ми розуміємо, що участь Анни цілком залежить від дій короля. Складність, суперечливість та глибина образу головної героїні є відомими, але ці якості в певній мірі відрізняють і суперницю Анни – Джейн Сеймур, придворну даму. Вона також кохає короля та прагне слави (це яскраво представлено в сцені з першого акту першої картини – дуєт Джейн та Генріха «Oh! Qual parlar fu il suo»), але водночас її мучить совість і провина перед королевою, для якої вона не хоче лихої долі (ці її переживання можемо простежити в дуєті Джейн і Анни «Dio che mi vedi in core» з другого акту першої картини). Цікавим є той факт, що образ Сеймур не відображає характеру класичного суперництва в опері, оскільки вона є такою ж жертвою обставин, як і головна героїня.

Опера «Анна Болейн» являє собою романтичну музичну драму, з одного боку, відмінну від майбутньої музичної драми, що стане характерною для другої половини XIX століття, а, з іншого, представляє собою жанрову модель, яка вже дистанціювалася від нового виду *melodrama serio*. М. Черкашина підкреслює, що саме на такому «середньому» жанрі ліричного характеру пізніше сформулюються жанри симфонічної музичної драми і великої лірико-комічної опери (Черкашина, 1998: 202).

Образ Анни Болейн постає перед нами у вигляді мучениці, ідеальної героїні, жертви короля-тирана Генріха VIII, який славився своєю непостійністю в коханні та грубим ставленням. Це можна побачити, в усіх картинах опери, де Генріх показово ігнорує Анну, і віддаючи надмірну увагу Джейн Сеймур. Анна проявляє неабияку стійкість і достойно витримує образливе ставлення та приниження з боку короля. Вперше своє відношення до того, що відбувається між нею і королем, Анна висловлює в фіналі першого акту, і це стає драматичною кульмінацією сцени та цілком дії.

Обравши королівський трон, жертвуючи першим коханням, головна героїня врешті-решт постає перед вибором або прийняти свою так звану «зраду», життя після якої буде сповнене ганьбою, або обрати смертельну кару, залишившись при цьому невинною та вільною від брехні та наклепу. Болейн відмовляється від «порятунку життя», який пропонує Джейн Сеймур, оскільки для неї це означає смерть. «Свій порятунок вона знаходить в божевіллі, яке являється сплеском згасаючого життя» (Мунгінштейн, 2005: с. 316). Найближче оточення королеви, її брат Рошфор та минулий коханий Персі, помилувані королем, також не захотіли миритися з ганьбою і побажали розділити участь Анни, прийнявши смерть.

Перша виконавиця партії королеви Анни Джулітта Паста, для якої вона і була написана, своєю творчою індивідуальністю помітно вплинула на композитора при створенні образу головної героїні. Оскільки принципи організації мелодії та мелодійного розвитку в операх Г. Доніцетті мають тісний зв'язок з вокальною практикою, це співробітництво суттєво допомогло композитору при написанні партії Анни Болейн, у результаті чого вона стала однією з найкращих у репертуарі *bel canto*. Ця партія не тільки гарна, але і дуже складна, оскільки уся тримається на вокальній техніці (високі та низькі ноти, колоратура, м'які, гучні співи, переходи). При цьому технічні завдання бельканто поєднуються із психологічним втіленням складного образу. Протягом майже усієї сценічної дії співачка знаходиться на сцені, а наприкінці, залишившись наодинці із залом, завершує оперу тривалою сценою, в якій її героїня постає у важкому психологічно-кризовому стані.

Повне розкриття в опері індивідуального стилю Г. Доніцетті показано у гармонійному співіснуванні музики та образів героїв, проявляється у великих сценах, контрасті змін настроїв, несподіваних сценічних драматичних трансформаціях. Композитор відмовляється від класичної побудови великих ансамблів і дуєтів, в яких одна тема поступово звучить в усіх виконавців. Нові риси також зустрічаються і в традиційних аріях з віртуозними пасажами. Значно зростає роль оркестру, посилюється роль мовної декламації, що додало інтонаційної виразності сольним і ансамблевим сценам та зробило розвиток драматичної дії стрімкішим і більш правдоподібним (Кенигсберг, 2012: 212–213).

Масштабна увертюра опери лише частково пов'язана із сюжетом за рахунок загальної атмосфери звучання та окремих тем і переважно несе функцію традиційного вступу, який закликає та налаштовує. Підмітимо, що в опері відсутня лейтмотивна система, але є провідні інтонації, які належать певним героям, експресивно використовуються тональності, оркестрові фарби, навіть є спроби симфонічного розгортання, що пов'язані з втіленням наскрізного розвитку насичених подій, майже подоланням межі між речитативами та кантіленними вокалізами. Іншими словами в опері представлений достатньо різноманітний комплекс засобів та прийомів, необхідних для того, щоб музична драма, задумана Г. Доніцетті відбулася.

У першій дії опери, яка розгортається в напрямку «підвищення» градусу експресії, зосереджені експозиція, зав'язка конфлікту, а також найвища точка (перипетія). Другий акт опери є не менш драматичним, але дія в ньому розвивається протилежним першому чином, як дімінуюча, з розв'язкою драми в останній сцені, де під тягарем несправедливого вироку суду перів Анна Болейн божеволіє і у неї починається марення.

**Обговорення.** Межі статті не дозволяють зупинитися на всіх важливих сценах опери, тому ми зосередимося на епіцентрах розгортання драматичних подій в неї, якими стають фінали першої та другої дії. Це ансамбль протистояння Генріха VIII іншим учасникам драматургічного конфлікту в першій дії та заключна сцена всієї опери – божевілья Анни. Саме в них представлений більш складний взаємозв'язок поетичного начала і музичних закономірностей в опері.

Перша дія закінчується сценою, де Анна викрита королем у бажаній йому невірності. Події третьої картини першого акту відбуваються в кабінеті поряд з покоями королеви. Рошфор благає Анну побачитись з Персі, щоб той в пориві палких почуттів не видав себе. Королева не відразу, але погоджується поговорити з ним. В сумній бесіді з Персі Анна приказує більше не бачитись з нею та для нього побороти свої почуття новою розлукою є неможливим, він готовий покінчити з життям та переходить від прохань про побачення до погроз. З'являється Сметон і намагається завадити Персі. Анна втрачає свідомість. До кабінету входить король: він бачить двох чоловіків з оголеними шпагами, це стає приводом у звинуваченні дружини в зраді.

Сцена розпочинається в темпі *Agitato* в тональності *d-moll* тривожним вступом струнної групи інструментів, які виконують фонову функцію та передають ступінь напруги емоційного стану Анни: в головній героїні борються не згаслі почуття до Персі і той вибір, який вона колись зробила обравши королівський трон. Дуєт Анни і Персі «*S'ei t'abborre, io t'amo ancora*» побудований в формі діалогу з фразами широкого діапазону. Вокальна лінія повністю дублюється у відповіді одного з персонажів, що також говорить про їх взаємні почуття. Виразна мелодія їх партій насичена різними динамічними відтінками та декламаційними фразами, які не підтримуються оркестровим супроводом.

Наступний епізод дуєту *Moderato*, в якому відбувається модуляція у *g-moll*, починають рішучі фрази на *forte* в партії Персі: його слова звучать твердо і впевнено, виражаючи своє кохання. У відповідь Анна благає більше не говорити з нею про це – її мелодія зі слів «*Ah! Non sai che i miei legami*» починається на *piano* і в вищій точці виходить на подвійне *forte*. Схвильований настрої героїні відображає мелодія низхідного типу руху з октавними стрибками і фіоритурами. Далі відбувається різкий перехід до кантиленного фрагменту з секвенційними ходами висхідного типу. Цей епізод передає внутрішній стан героїні, яка кохає Персі і хоче бути поряд з ним, але її слова «*Mai più, s'è ver che m'ami, non parlar con me d'amor*» стверджують інше, адже вона розуміє, чим все це може скінчитись для них обох. Надалі дуєт набуває драматичного напруження, що проявляється як в оркестровому супроводі, який звучить на подвійному *forte*, так і в уривчастих декламаційних фразах обох героїв.

Дуєт Анни та Персі виконує роль драматургічного предикту до кульмінаційної сцени фіналу першого акту – оригінального за композицією секстету «*In questi sguardi impresso*» (*Andante, D-dur*), в якому Генріх звинувачує Анну в зраді. Даний ансамбль вважається одним із краших в творчості Г. Доніцетті. Сцена фіналу починається тим же тривожним тремоло струнних, яке супроводжувало початок попереднього ансамблю. Важливим для інтонаційної драматургії секстету стає те, що кожен з його учасників більше не скриває своїх істинних почуттів та емоцій.

Центральними партіями секстету вважаються партії Генріха та Анни, оскільки саме між цими персонажами розгортається основний конфлікт. Їх партії є повністю протилежними, але якщо на самому початку представлено зіткнення характерів, то ближче до кінця ансамблю це протистояння послаблюється. Генріх намагається поводитись стриманіше, адже він король. Образ Анни Болейн в продовж секстету набуває змін і це дуже чуйно відображається в характері мелодії її партії. Спочатку вона починає співати ніжно, прозоро, невпевнено «*Ove sono? Ah! Mio signor!*» передаючи невинний образ героїні тихими фразами в *D-dur* з ремаркою *santabile* і зміною розміру з 4/4 на 2/4. В той час, в партії короля Генріха представлена вся лють та презирство до Анни. Перша фраза короля звучить в однойменному мінорі та контрастна за характером фразам Анни. Мелодія в партії Генріха різка та насичена пунктирним, скандуючим ритмом, завдяки якому виражається його ненависть до королеви.

Зі зміною тональності (з *D-dur* до *h-moll*) та поверненням до 4/4 в темпі *Moderato* та фрази Генріха «*In separato carcere tutti costor sian tratti*», яка виконується на *forte* – секстет набуває найвищого драматизму. В епізоді *Allegro vivace*, який повертає *D-dur*, партія Анни наповнюється інтонаціями відчаю (*disperata*). Тут вона вперше протягом ансамблю повстає проти скаженої люті короля зі словами «*Guidici! Ad Anna!*», які вона повторює тричі на *forte*, що є підтвердженням її непокори та небажанням миритися з несправедливим осудом короля. Фраза Анни «*Ah! Segnata è la mia sorte*», виразна та яскрава з постійним низхідним рухом мелодії, набуває вибухового характеру, що тримається у героїні до самого кінця сцени.

Далі домінуючий предикт до *D-dur* призводить нарешті до вступу до ансамблю інших учасників: утворюється поліфонічна фактура, в якій в свою чергу підкреслюється різкий контраст їх настроїв.

Драматичні події другого акту опери спочатку відбуваються в Лондонському королівському палаці, в покоях якого заточена королева Анна, а потім в тюремній галереї в Тауері. Перша картина відкривається хоровою інтродукцією, в якій фрейліни співчувають своїй королеві. Перед нами розгортається велика дуєтна сцена Анни та нової фаворитки Генріха, яка починається в *C-dur* в темпі *Larghetto* на 3/4 молитвою першої «*Dio che mi vedi in core*». Мелодія аріозо звучить тихо та будується за рахунок повільного поступового руху, передаючи атмосферу зосередженого стану героїні, який з приходом Сеймур різко змінюється. Прохання Джейн до королеви, визнати провину за для врятування життя впливає на наступний розвиток. Характер мелодії в партії Анни трансформується на декламаційний в котрому розкривається протилежний початковому емоційний стан героїні. В *Allegro* Анна посилає на нову фаворитку прокляття бажаючи їй замість омріяного вінця – вінець терновий, в цьому фрагменті мелодія в її партії набуває емоційного напруження та ненависті, що проявляється в гострих коротких уривистих репліках, які переходять в фрази широкого діапазону з використанням стрибків на квінту, сексту, октаву та

дециму. Сеймур, не витримуючи прокльонів королеви, в сльозах перебиває Анну, розкриваючи правду, що вона і є та сама нова фаворитка короля. З цього моменту гнів та ненависть королеви Анни поступово трансформуються в пробачення суперниці, адже вона розуміє, що Сеймур також є жертвою короля-тирана. Великодушність і всепрощення Анни відображаються в ніжній, кантиленній мелодії з поступовим рухом розвитку в темпі Moderato «Va, in felice, e teco reca il perdono di Bolena».

Події третьої фінальної картини другого акту пов'язані з тюремними стінами та спрямовані до заключної сцени найвищої емоційної напруги – сцени божевілья Анни. Зазвичай введення в оперу романтичної епохи психологічно-кризових сцен, було достатньо типовим та традиційно пов'язувалося, по-перше, з бажанням композитора та лібретиста створити мелодраматичний ефект, по-друге, підкреслити та посилити *sensibilité* героя (Коровина, 2017: 195).

Придворні дами оплакують тяжку участь королеви, яка, втративши розум, марить минулим. Анна не впізнає свого брата Рошфора, лорда Персі та Сметона, які прийшли з нею проститися. Їй стає то радісно, знов у маренні переживаючи весілля з королем, то приходючи до тями вона плаче, згадуючи Персі, то знов в помутнінні розуму радіє, уявляючи себе щасливою з ним в рідному замку. Спогади такого плану, емоційні перепади є типовими для сцен божевілья, як і ті нетривалі повернення героїні у свідомість, що дозволяють їй із стражданням усвідомити неможливість повернення до колишнього щастя. Божевілья стає своєрідним порятунком для Анни, оскільки є відображенням світу мрій та щасливих моментів її життя. «Розгорнута фінальна сцена божевілья є польотом душі, яка не знайшла себе в земному світі, що є найголовнішим в опері "Анна Болейн", як ліричного театру романтизму. *Bel canto* та рух драми знаходять в ній гармонію настільки недосяжну в долі героїні: її пісня є піснею лебедя, який відчуває наближення смерті, пісня втомленої жінки із солодким спогадом любові» (Мугінштейн, 2005: 316).

На думку багатьох дослідників сцена божевілья Анни Болейн є однією з вражаючих в усій опері та являється зосередженням засобів мелодійного стилю Г. Доніцетті. М. Черкашина вказує на те, що у незвичній ситуації психічного захворювання різні прийоми стають цілком виправданими, оскільки переходять із стильової норми до розряду специфічних засобів вираження і в умовах такого переходу продовжують своє існування насичуючись новою суттю (Черкашина, 1998: 201–202).

В сцені божевілья Анни, форма якої позначена як «сцена та арія», звертають на себе увагу дві каватини, яким передують речитативи. Така послідовність (речитатив-каватина-речитатив-каватина) є характерною для більшості сцен божевілья в романтичних операх XIX століття та відповідає структурі *la solita forma* (Döhring, 1976: 288–289).

Перша каватина «*Al dolce guidami castel natio*» розпочинається *cantabile* на 2/4 в F-dur. Її мелодія звучить на ріано, ніжно та надзвичайно наспівно. Вона побудована на поступовому русі фраз широкого дихання з використанням прикрас та пластичних і звивистих фігур. В експозиційній частині каватини присутнє приховане багатоголосся: мелодія великого діапазону будується секвенційно, на основі коротких ланок, її опорні тони розсереджені по різних регістрах, в результаті чого утворюється внутрішня поліфонія, яка отримує особливе значення. Мелодія каватини набуває багатства і багатобічності, ніби вбираючи до себе оркестрову партію (Хоффман, 2008: 68). Паралельно в оркестрі проводиться одна з основних тем увертюри, яка характеризує Річарда Персі. Вона виконує функцію ремінісценції – нагадування про прекрасні часи та мрії героїні про щастя.

Друга каватина Анни «*Cielo, a miei lunghi spasimi concedi alfin riposo...*» зберігає ремарку *cantabile* та розмір першої, але звучить вже в іншій тональності (G-dur). Вона має двочасну побудову і написана як кuartет за участю Анни, Персі, Сметона та Рошфора. В ньому партія Анни звучить, як молитва на два ріано, а три інші партії служать їй акордовим супроводом. Друга частина каватини (*Allegro*) розпочинається звучанням дзвонів на подвійному *forte*, які переходять в святковий марш в виконанні оркестру з винахідливою модуляцією до Es-dur (в цей момент за сюжетом в замку зустрічають нову королеву – Джейн сеймур). Зі слів Анни «*Suon festivo? Che fia?*» змінюється характер мелодії, а образ Анни відповідно набуває кардинальних трансформацій – від тихої зосередженості до яскравих емоційних спалахів (вони відбуваються, коли вона приходить до тями). В оркестрі в цей час поступово наростає напруження.

Особливо складним та пограничним з точки зору психологічного стану Анни стає останній розділ сцени «*Soria iniqua l'estrema vendetta*» (Moderato, Es-dur). Партія головної героїні тут позначена поміткою *con forza* та пронизана низхідними ходами, поєднуючими штрихи *legato* і *staccato*, з використанням мелізмів, висхідних стрибків на сексту та октаву і складних пасажів. Емоційний надрив Анни з кожною новою фразою ще більше посилюється і тримає в напрузі до самої останньої ноти. Тут мова героїні в деяких фрагментах плутана, вона часто повторює одні й ті ж фрази. Текст лібрето рясніє знаками оклику та вигуками.

Емоційні спалахи відчаю, печалі та радості Анни в обох каватинах, окрім певних інтонаційних структур та експресивних модуляцій, передаються також і за допомогою різноманітних композиторських ремарок, які визначають специфіку вокального інтонування, а саме а *piacere* (з задоволенням), *confusa* (розгублено), *tremante* (тремтіння), *colpita* (вдарити), *con orrore* (з жахом), *con forza* (з силою), *gettando un grido* (кидаючи крик), *atterrita* (налякано), *disperata* (відчайдушно), *e rinforza* (посилуючи), *come in visione*, *titubante* (вагаючись).

**Висновки.** Отже інтонаційні структури в опері Г. Доніцетті «Анна Болейн» мають свої індивідуальні особливості: ознаки *spianato*, *santo fiorito*, *santo declamato* виявляються по-різному і в різних поєднаннях. На противагу Дж. Россіні та В. Белліні в мелодіях Г. Доніцетті значно зростає роль декламації. Вона використовується не тільки в речитативних побудовах, а й упроводжується в *santo spianato* та *santo fiorito*. Всі три елементи *bel canto* вільно чергуються, плавно перетікають один в одного. Колоратура, що в більшості опер трактується Г. Доніцетті

як віртуозна вставка, інтонаційно та ритмічно контрастна з темою, в «Анні Болейн» виводиться композитором із самої теми, її мелодійних розспівів та фіоритур. Таким чином орнаментика виявляється «вплавленою» в мелодійну лінію арії і водночас ще більше скріплює мотиви між собою.

Крім того, для мелодійного стилю Г. Доніцетті є характерним балансування кантиленного та віртуозного стилів *bel canto*, що використовуються композитором відносно рівною мірою. В аріях важливим є не тільки віртуозна складова, але і те, про що говорить герой опери. Спостерігається взаємозворотна перехідність широкої кантилени до інтонаційно-виразних пасажів особливого вокально-інструментально-кolorатурного вигляду або до декламаційних зворотів. Це вказує на те, що в опері Г. Доніцетті переважає віртуозність, але є також властивим і посилення ролі мовної інтонації, яка, поєднуючись з іншими видами співу, сплавляє і зрощує їх між собою. За думкою І. Драч, це відображає процес подолання сталості окремих інтонацій-знаків та включення «персонажної інтонації», з характерною для неї рельєфністю мелодійного малюнку, що імітує мовний ритм та пластичний жест (Драч, 1998: 15). Також є характерною для раннього мелодійного стилю Г. Доніцетті композиційно-драматургічна важливість колоратур, що прикрашають мелодію арії; орієнтація композитора на витривалість співочого апарату, що дозволяє витримувати тривалий час ноти вкрай високого діапазону на гранично яскравих динамічних нюансах, а також на високу виконавську майстерність співака, якому однаково доступне виконання протяжних кантиленних мелодій і яскравих віртуозних прикрас, який має значний діапазон голосу і вміє співати в різних «манерах», який вільно володіє різними виконавськими нюансами, що дозволяли домогтися виразного, гостро-експресивного або ліричного проникливого звучання.

Таким чином, опера «Анна Болейн» своєю появою вказує на свідому спрямованість та оригінальність творчих пошуків Г. Доніцетті у цьому жанрі. Ставлення композитора до драматургії, форми, акторської гри, індивідуальна робота з інтонаційними структурами, відчуття гнучкості та багатобічності мелодійної лінії, звернення до мовних інтонацій, які доповнюють кантилену, підтверджують в Г. Доніцетті видатного майстра оперного жанру.

#### References:

1. Drach, I.S. (1990) Opernoe tvorcestvo V. Bellini i G. Donicetti v ital'janskoj muzykal'no-teatral'noj kul'ture jepohi romantizma (Operatic creativity of V. Bellini and G. Donizetti in the Italian musical and theatrical culture of the era of romanticism). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Russian].
2. Kenigsberg, A.K. (2012) Rossini, Bellini, Donicetti : 24 ital'janskije opery pervoj poloviny XIX veka (Rossini, Bellini, Donizetti: 24 Italian operas of the first half of the 19th century). Spb. : SPbGPU [in Russian].
3. Korovina, A.F. (2017) Opera semiseria v evropejskom muzykal'nom teatre pervoj poloviny XIX veka : genezis i pojetika zhanra (Opera semiseria in the European musical theater of the first half of the XIXth century : the genesis and poetics of the genre). Candidate's thesis. Moskva [in Russian].
4. Muginshtejn, M.L. (2005) Hronika mirovoj opery. 1600 – 1850 (Chronicle of the world opera. 1600–1850.). Ekaterinburg : U-Faktorija pri uchastii izdatel'stva Gumanitarnogo universiteta [in Russian].
5. Hoffman, A.E. (2008) Fenomen bel'kanto pervoj poloviny XIX veka : kompozitorskoe tvorcestvo, ispolnitel'skoe iskusstvo i vokal'naja pedagogika (The bel canto phenomenon of the first half of the 19th century : composer creativity, performing arts and vocal pedagogy.). Moskva [in Russian].
6. Cherkashina, M.P (1986). Istoricheskaja opera jepohi romantizma : opyt issledovanija. (Historical opera of an era of romanticism : experience of a research). Kyiv. : Muz. Ukraina [in Russian].
7. Döhning, S. (1976) Die Wahnsinnsszene. Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts. Heinz Becker. Regensburg, S. 279–314 [in German].