

УДК: 784:782.9:781.7(460)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(65).2024.324595

**ДАРІЯ НАЗИМЧУК**

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

творча аспірантка кафедри оперного співу

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

[dashanazymchuk15@gmail.com](mailto:dashanazymchuk15@gmail.com)

## АРІЇ З ІСПАНСЬКИХ САРСУЕЛ ЯК ДЖЕРЕЛО ОНОВЛЕННЯ РЕПЕРТУАРУ ВОКАЛІСТА

Проаналізовано композиторські та виконавські засоби арій з іспанських сарсуел. Обґрунтовано думку про здатність подібних творів істотно збагатити й урізноманітнити виконавський репертуар вокаліста. Зазначено, що притаманні аріям з сарсуел національні мелодичні звороти, активний ритмічний початок, динамічна зміна настроїв стають чинниками привернення слухацької уваги, завдяки чому вони можуть стати яскравим акцентом концертної програми. Подано короткий опис становлення сарсуели як жанру. Описано два види сарсуели (барокову та романтичну), які сформувалися в процесі історичного розвитку. Уточнено, що романтична сарсуела містить два жанрові підвиди: велику сарсуелу, малу сарсуелу. З'ясовано, що дві з проаналізованих у статті сарсуели («Темпраніка» Героміно Гіменеса та «Продавець вафель» Руперто Чані) є малими сарсуелами, а третя («Дочки Зеведея» Руперто Чані) — великою. Визначено головні ознаки малої та великої сарсуели в контексті аналізу обраних арій. Встановлено, що великій сарсуелі притаманні наявність трьох (рідше двох) дій; перевага вокальних номерів над розмовним текстом; присутність хору, залученого до дії; наявність інструментальних номерів на початку кожної дії. Виокремлено ознаки малої сарсуели, до яких відноситься: одна дія; домінування розмовного тексту над вокальними номерами; використання сюжетів повсякденного життя; невелика кількість персонажів; використання популярних музичних інтонацій. Проаналізовано композиторські засоби виразності в трьох аріях з сарсуел: 1) арії Марії з сарсуели «Темпраніка» Героміно Гіменеса, 2) арії Луїси з сарсуели «Дочки Зеведея» Руперто Чані, 3) арії Сокорро з сарсуели «Продавець вафель» Руперто Чані. Розкрито засоби виразності, які втілюють національний іспанський колорит, а саме: 1) гармонія, що використовує особливості домінантових ладів; 2) мелодика, насичена мелізмами та стрімкими пасажами; 3) контраст як провідний засіб композиційного розвитку (в т. ч. ладовий, фактурний, ритмічний). Висловлено думку про необхідність відтворення національного іспанського колориту виконавськими засобами виразності, зокрема, через динамічні акценти, додавання вокальних прикрас та імпровізації у виконанні.

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

**Постановка проблеми...** Самобутність іспанської культури (і музики як її частини) визначається різноманітністю національних, релігійних та історичних чинників, що її сформували. Унікальний колорит іспанської музики відчували та відтворювали композитори різних національностей — французи Ж. Бізе в опері

«Кармен» та М. Равель в опері «Іспанська година» і оркестровому «Болеро», українець М. Скорик в «Іспанському танці» з музики до драми Лесі Українки «Камінний господар» й інші автори. Композиторів приваблювала іспанська тематика в сюжетах творів («Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Ернані» та «Дон Карлос» Дж. Верді), тому всі згадані твори надійно увійшли у виконавський репертуар вокалістів. Парадоксально, але попри певну «моду» на іспанський колорит в музичній творчості, власне іспанська музика відома значно менше, ніж твори, написані на іспанські мотиви. Натомість, якщо сольні номери та вокальні ансамблі з опери «Кармен» Ж. Бізе є в репертуарі практично кожного співака, то зразки іспанського музично-театрального репертуару, сарсуели зокрема, лишаються майже невідомими. Оновлення виконавського репертуару є важливим завданням для музиканта або музичного колективу, що ведуть активну концертну діяльність, а залучення невідомих національних зразків може стати його надійним джерелом.

Однією з яскравих сторінок іспанської музики та театрального мистецтва є сарсуела — лірико-драматичний жанр, в якому чергуються розмовні, вокальні, танцювальні та інструментальні номери. Виділяють два історичних стильових різновиди сарсуели: ранню (барокову) та зрілу (романтичну). Останню також прийнято ділити на два підвиди — *zarzuela grande* (велику сарсуелу, аналогічну великій опері) та *zarzuela chico* (малу сарсуелу).

Відомі співаки-іспанці, такі як Пласідо Домінго, Хосе Каррерас, Альфредо Краус, високо цінували жанр сарсуели, пропагували його у своїй творчості. Пласідо Домінго у всесвітньо відомому вокальному конкурсі «*Operalia*» виокремлює сарсуелу у спеціальну категорію, в якій змагаються учасники. В Україні жанр сарсуели майже невідомий.

Отже, простежується доцільність привернення уваги співаків до сарсуел, зокрема до арій, які є їх невід'ємною частиною, а також простежується потреба у виявленні засобів прояву у них національного іспанського колориту, оскільки сарсуела (як жанр в цілому, так і окремі твори) ще не була об'єктом наукового дослідження в українському музикознавстві.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Літературу, дотичну до проблематики статті, доцільно розмежувати на дві групи:

1) дослідження, що висвітлюють історію розвитку іспанської музичної культури в цілому;

2) дослідження, присвячені окремим жанрам іспанської музики, в т. ч. сарсуелі.

У першій групі важливо виділити монографії Адольфо Салазара (1955), Антоніо Мартіна Морено (1983), Карлоса Гомеса Амата (2004). В зазначених роботах іспанська культура досліджується в широкому історичному і суспільному контекстах, що дозволяє простежити в конкретних жанрово-стильових проявах загальні тенденції. Натомість, друга група представлена працями Хорхе Товара (2020) та Еміліо Касарес Родісіо (1999), де досліджується еволюція іспанського музичного театру та жанру сарсуели. Також, на особливу увагу заслуговує стаття української дослідниці Н. Любенко (2019), в якій, окрім відомостей про розвиток музичного театру Іспанії, розглядається роль духовної сарсуели в творчості І. Альбеніса, Т. Бретона та М. де Фальї.

**Мета дослідження** полягає у встановленні комплексу виконавських засобів, що здатні підкреслити іспанський національний колорит арій з сарсуел. Означена мета реалізується в наступних **завданнях** дослідження:

1) узагальнити етапи розвитку жанру сарсуели;

2) виявити драматургічне та композиційне значення арій з обраних сарсуел — Марії з сарсуели «Темпраніка» Героміно Гіменеса, Луїси з сарсуели «Дочки Зеведея» Руперто Чапі, Сокорро з сарсуели «Продавець вафель» Руперто Чапі;

3) проаналізувати систему засобів музичної виразності в означених творах.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Вибір творів для дослідження — арія Марії «*Sierras de Granada*» (Гірські хребти Гранади) з сарсуели «Темпраніка» (*La tempranica*) Героміно Гіменеса, арія Луїси «*Carceleras*» (В'язні) з сарсуели «Дочки Зеведея» (*Las Hijas del Zebedeo*) Руперто Чапі та арія Сокорро «*Cuando esta tan hondo*» (Коли це так глибоко) з сарсуели «Продавець вафель» (*El Barquillero*) Руперто Чапі — зумовлений

рівнем їх складності, наближеністю до оперних арій, популярністю у світовій виконавській практиці. Кожна арія розглядатиметься в контексті сюжетних подій твору, що дозволить краще зрозуміти композиторські рішення й обґрунтувати виконавські підходи.

Твір «Темпраніка» Героміно Гіменеса є малою сарсуелою (*zarzuela chico*), оскільки складається з однієї дії у трьох сценах та має невелику кількість музичних номерів. Події розгортаються в кінці XIX століття в Гранаді. Основою сюжету (як в багатьох сарсуелах того часу) є сентиментальна любовна лінія: йдеться про нерозділене кохання в умовах соціальної нерівності. Лібрето Хуліана Ромеа (*Julián Romea*) побудовано навколо любовного трикутника, учасниками якого є циганка Марія (Темпраніка), її наречений Мігель та коханець, аристократ Дон Луїс. Гостроти сюжету додає протиріччя між «низькою» циганською та «високою» аристократичною культурами. Після короткого роману з Луїсом, який завершується від'їздом останнього, Марія намагається знайти душевний спокій і погоджується одружитися з Мігелем. На циганському ранчо відбувається свято, цигани танцюють та співають. З цікавості на ранчо приїжджають молоді аристократи, з-поміж яких Дон Луїс. Мігель запрошує його на свято, кульмінацією якого є виступ Марії. Саме в цій сцені Марія виконує свій головний вокальний номер — арію «*Sierras de Granada*» (Гори Гранаді), позначену в партитурі як пісня Темпраніки (*cancion de la Tempranica*). Наступні події — втеча коханців, розчарування, повернення героїні — нагадують сюжети веристських італійських опер. Ці сюжетні події подаються крізь їх сприйняття головною героїнею.

Арія «*Sierras de Granada*» є квінтесенцією почуттів головної героїні, це єдиний розгорнутий сольний номер в її партії, і хоча до арії Марія була учасницею розмовних діалогів і ансамблів в творі, саме в арії розкривається її характер. В словесному тексті арії описується природа Гранаді та мрії Марії про щасливе кохання. Іспанський колорит проявляється в насиченій мелізмами мелодії арії, в її гармонії, що активно використовує акордові звороти домінантових ладів, а також в ритміці, що спирається на танцювальні

ритмоформули фламенко. Ці характеристики вказують на присутність елементів андалузького фольклору. У композиції арії поєднуються п'ять контрастних епізодів (аналогічний композиційний принцип лежить в основі канцон). Контраст між епізодами ладовий (мажор-мінор), фактурний та ритмічний. Об'єднуючим началом є розмір 6/8, що зберігається протягом твору, та спільний для всіх епізодів звуковисотний центр *re* (основна тональність арії *re мінор*).

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

Приклад 1.

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

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

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

Якщо перший епізод накопичує нестабільність, то другий епізод (*meno mosso*, тт. 24-52), на противагу йому, є розв'язанням структурної, мелодичної і гармонічної невизначеності: він будується як послідовність завершених фраз, що розпочинаються і завершуються тонічною гармонією. Тонічна функція є розв'язанням тривалої домінантової гармонії першого епізоду, отже перші два епізоди пов'язані як перед-ікт та ікт. Фактура акомпанементу в другому епізоді спирається на ритмоформулу фламенко, відому також зі зразків андалузького фольклору (див. приклад 2).

## Приклад 2.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 29-30)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 6/8 time and features a melody with lyrics: "Cuan - do no te ve - o me guer-vo a los". The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. Dynamic markings include *f*, *p*, and *sf*.

Попри гармонічний та ритмічний контраст, мелодичні інтонації першого і другого епізодів споріднені. Словесний текст другого епізоду арії є втіленням іспанської імпульсивності де Марія з великою експресією висловлює почуття кохання та відданості (див. приклад 3).

## Приклад 3.

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

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

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

Третій епізод (*poco meno mosso*, тт. 53-72), аналогічно першому, є осередком гармонічної нестабільності, в якій функціональна нестійкість (перевага головної і побічних домінант) доповнюється нестійкістю гармонічних

структур, які «обплітаються» мереживом неакордових звуків (див. приклад 4). Єдність епізоду забезпечує стала ритмічна формула з синкопою.

Приклад 4.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 53-54)



Четвертий епізод (тт. 73-86) вносить новий тип контрасту — ладовий, на зміну ре мінору приходить однойменний мажор. Ладова зміна виправдана словесним текстом — в момент виконання пісні Марія бачить коханого в натовпі, їх погляди зустрічаються (див. приклад 5).

Приклад 5.

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

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

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

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

Наступний п'ятий епізод (*proso piu mosso*, тт. 87-108), подібно як перший і третій епізоди, об'єднується завдяки фактурній і ритмічній формулі (див. приклад 6).

Приклад 6.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 87-88)



Як чимало оперних арій, арія Марії з сарсуели «Темпраніка» завершується кодою, де завдяки ряду кадансів стверджується основна тональність. В словесному тексті коди теж є момент утвердження героїні в певній ідеї, Марія хоча і не впевнена в почуттях Луїса, проте демонструє непохитну відданість коханню про що йдеться в тексті (див. приклад 7).

Приклад 7.

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

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

*Yo no sé si me quieres o si me olvías.* Я не знаю, чи любиш ти мене, чи забув.

*Lo que sé es que vivo, cuando me miras.* Єдине, що я знаю, це те, що я живу, коли ти дивишся на мене.

*A la mar, por ser honda, se van los ríos.* В море, бо воно глибоке, тікають ріки.

*Y detrás de tus ojos, se van los míos.* І за твоїми очима тікають мої.

Ряд композиторських засобів в арії в силу їх близькості засобам іспанського фольклору допомагає виявити національний колорит. В гармонії



помітно часте використання доміантової функції, на якій можуть будуватися цілі епізоди (перший). Домінанта може з'єднувати гармонічно розімкнені епізоди з наступними, в яких відбувається розв'язання нестійкого акорду. В мелодиці наявна мелізматика, частіше — у вигляді оспівування опорних тонів. Мелізматикою просякнуті квазі-імпровізаційні структури у вокальній партії, а віртуозні пасажі будуються на засадах мелодичного колоруювання — оздоблення акордових тонів прохідними й допоміжними тонами. Багата орнаментика мелодії, ймовірно, пов'язана з традиційним іспанським виконавством — гітарним, вокальним. Вплив стилю фламенко відчутний в ритміці — її гострі синкопи, опора на сталі ритмоформули виявляють зв'язок із танцювальними жанрами. Зв'язок з фольклором Іспанії можна виявити також в тексті арії: в андалузьких піснях, що описують природу, страждання розбитого серця, радість і смуток кохання, можна знайти словесні звороти (фрази, порівняння, окремі вирази), подібні до тих, що наявні в арії.

Наявність п'яти контрастних епізодів в композиції ставить перед виконавицею арії «*Sierras de Granada*» завдання переконливо відтворити закладений контраст у вокальному виконанні та емоційній передачі образу. Мелодизований речитатив *molto moderato* в першому епізоді арії дозволяє співачці вільно провести вокальну лінію. В умовах комплементарної ритміки вокальної лінії і супроводу припустимі і навіть доречні агогічні коливання, можливість ширше проспівати виписане *gruppetto* в кінці фраз (див. приклад 8).

Приклад 8.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 9-12)

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. It contains two phrases of music with lyrics: "Sie - rras de Gra - na - da," and "ya - nos de la ve - ga,". The bottom two staves are the piano accompaniment, written in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets. Dynamics markings include *sf* (sforzando) and *fp* (fortissimo piano). The overall style is characteristic of Spanish music, specifically the zarzuela genre mentioned in the text.

Ремарка *sforzando* передбачає різкий акцент на перших нотах упродовж перших п'яти тактів, що вимагає від співачки одразу активної атаки звуку. Протягом всієї арії слід звертати увагу на композиторські позначки, зокрема динамічні, до прикладу, вже в першій фразі важлива градація між *f* та *p* для підкреслення емоційного змісту. У виконанні епізоду в однойменному мажорі (тт. 73-86) важливою є артистична складова: необхідно передати драматичне напруження моменту зустрічі поглядів Марії та Луїса.

Варто звернути увагу на градацію динаміки: на словах «*Vargame la Vinge! Qué es lo que yo he visto?*» (Боже мій! Що я побачила) дотримуючись вказівки композитора, починаючи виконання на тихому нюансі *p*, і, поступово нарощуючи динаміку, дійти до кульмінаційного моменту — початку наступного епізоду. Поява однойменного мажору (від т. 73) є емоційним зламом в арії, і це природно позначається на звучанні голосу: протягом всього епізоду композитор особливу увагу приділяє саме вокальним нюансам, яких слід дотримуватися. Зокрема, *con mucho amor* в т. 73 вказує на необхідність передачі любовних почуттів теплим, проникливим звучанням голосу. Наступна позначка *spianato* (природньо, просто) на нюансі *p* передбачає плавне та рівне звучання голосу без різких переходів та акцентів. Над наступною вокальною фразою композитор вказує *con alma* (з ісп. — з душею) починаючи виконання на *f* і закінчуючи *p* (див. приклад 9).

### Приклад 9.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 81-83)

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. It begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction *con alma*. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are "Al com-pas de tus o-jos ye - vo los mi-os;". The piano accompaniment is in the same key and time signature, featuring chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The score includes dynamic markings *f* and *p*, and a triplet of eighth notes in the voice part.

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

В середині епізоду композитор переходить до *meno mosso* (див. приклад 10), що передбачає спокійніше виконання і дозволяє уповільнити попередню вокальну фразу перед виходом на високі ноти, які виконуються на *ff*.

Приклад 10.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» т. 105)

Meno mosso

hon-da, se van los

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

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

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

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

Найпопулярнішим музичним номером сарсуели «Дочки Зеведея» є арія Луїси, позначена в партитурі як «*Carceleras*» (Пісня в'язнів). Це позначення може видатися незрозумілим, адже назва арії немає нічого спільного з подіями

сюжету, в тексті не йдеться про в'язницю. Навпаки, дівчина співає про свої емоції, почуття закоханості до Артуро. Імовірно, назву вжито метафорично: йдеться про символічне «ув'язнення» у почуттях до коханого. З іншого боку, «*carceleras*» — жанрове визначення: так називаються популярні андалузські пісні про страждання ув'язнених. Це також один із жанрів фламенко, який виконується без інструментального супроводу (Ramón, 2016), такі пісні часто співали цигани у в'язницях. Надане композитором жанрове уточнення вносить додаткові семантичні вказівки, важливі для аналітичної і виконавської інтерпретації твору.

Арія «*Carceleras*» є головною музичною характеристикою партії Луїси. Вона складається з двох куплетів, кожен з яких побудований в строфічній формі за принципом контрасту. Головна тональність *ля мінор*, хоча точніше її ладовий устрій можна окреслити як домінантовий лад: настільки відчутною є перевага домінантової гармонії. Співвідношення тоніки і домінанти добре ілюструє перша фраза арії, що майже цілком вкладається в домінантову гармонію (див. приклад 11). Попри наявність тонічної гармонії, вона є допоміжною у однойменному гармонічному звороті. Наступна фраза побудована аналогічно.

Приклад 11.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Луїси «*Carceleras*»

(Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 12-13)

Un poco menos.

Al pen - sar en el due - no de mis a - mo - - res,

Більшість синтаксичних структур (фраз, речень) закінчуються і починаються домінантовою гармонією. Це підтверджує значущість домінантової функції в арії, яка надає їй виразного іспанського характеру. Національний колорит відтворюється і іншими гармонічними засобами, наприклад, у тт. 20-22

в акомпанементі вміщено андалузьку каденцію (див. приклад 12). Маноло Санлюкар (*Manolo Sanlúcar*) зазначає, що «андалузька каденція складається з чотирьох тризвуків у низхідному порядку... ля, соль, фа, мі» (*Sanlúcar*, 2005, с. 51).

## Приклад 12.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Луїси «*Carceleras*»  
(Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 20-22)

Іспанський колорит другого епізоду відтворюється фактурними і метроритмічними засобами: розмір 4/4, ритмічна фігура схожа на пасадобль (див. приклад 13).

## Приклад 13.

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

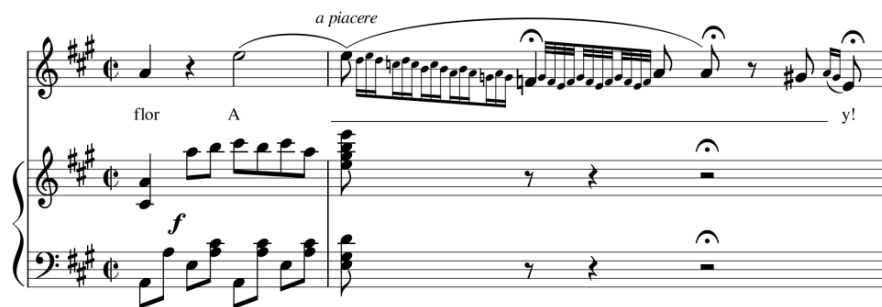
Третій епізод написаний в однойменному *ля-мажорі*, отже як і арії з сарсуели «Темпраніка», контраст однойменних ладів виступає важливим чинником організації композиції. Обидві арії побудовані як низка контрастних фрагментів. Контраст поєднується із повторністю, причому якщо повторення працює на менших синтаксичних рівнях (рівні окремих фраз в арії, фігур акомпанементу), то контраст організує поєднання більших синтаксичних

структур (окремих епізодів в композиції арії в цілому). Як і в попередній арії, завдання співачки полягає в тому, щоб контрасти, закладені в композиторських засобах виразності, були якісно відтворені і голосом. Арія «*Carceleras*» завершується яскравою віртуозною каденцією, в якій співачка може майстерно продемонструвати свій діапазон та технічні можливості (див. приклад 14).

Приклад 14.

Фрагмент ритмічного малюнку заключної каденції з арії Луїси «*Carceleras*»

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



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

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

Арія складається з двох куплетів, отже перед співачкою стоїть завдання зробити ці куплети різними, цікавими для слухача, завдяки правильно сформованому динамічному розвитку. Співачка може варіювати динамічними відтінками, акцентуючи ключові фрази. Особливої уваги заслуговують вказівки

композитора в партитурі, зокрема, позначка *diminuendo* на довгих нотах в кінці вокальних фраз, що дає змогу створити ефект плавного затихання (див. приклад 15).

Приклад 15.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Луїси «*Carceleras*»

(Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 34-35)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, 2/4 time, and contains the lyrics "con su gra cia y su sa - le - ro." followed by a fermata. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

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

Особливої уваги заслуговує каденція в кінці кожного з двох куплетів арії. Хоча нотний текст в обох випадках однаковий, її можна інтерпретувати по різному, уникаючи одноманітності між куплетами. Виконавська версія Лізетт Оропеси, (Більбао опера, Іспанія, 2021) демонструє шляхи урізноманітнення каденцій: за першим разом каденція виконується без змін та без особливого темпового відхилення (*Oropesa*, 2021). За другим разом наявні певні відхилення від нотного тексту, друга частина каденції звучить октавою вище (див. приклади 14, 16).

Така виконавська інтерпретація дозволяє продемонструвати вокальний діапазон співачки, адже власне арія не вирізняється великим діапазоном. Окрім імпровізаційних елементів, виконання цієї каденції можна розширити шляхом



вокальної затримки на довгих нотах, що також дає нам можливість зробити філірування звуку прийомом *messa di voce*.

Приклад 16.

Фрагмент ритмічного малюнку імпровізованої каденції Лізетт Оропеси з арії Луїси «*Carceleras*» (Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 73-74)

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

Дія відбувається в одному з районів Мадрида, де на тлі буденних стін казарми, розгортається історія кохання. Подібно до сарсуели «Темпраніка», сюжет сарсуели «Продавець вафель» будується навколо любовного трикутника, тож в обох цих сарсуелах соціальні відмінності між героями вносять додаткову напругу в розвиток дії. Скромний продавець вафель Пепільйо закоханий у Сокорро. Суперником Пепільйо виступає багатий Лунаріто, на боці якого — мати Сокорро, але протиріччя вирішуються, коли батько Пепільйо пропонує велику суму грошей як весільний подарунок родині нареченої. Залишається одна проблема — розлючений Лунаріто. Проявивши несподівану сміливість та заручившись підтримкою капрала, Пепільйо протистоїть Лунаріто та змушує його відступити.

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

Арія починається з розгорнутого вступу (тт. 1-18), що виконує функцію емоційного, ладо-гармонічного та фактурного налаштування. Вступ складається з двох розділів: перший (тт. 1-10) речитативний, в ньому героїня короткою фразою відображає свої душевні переживання та смуток, другий розділ (тт. 11-18) впроваджує основну тональність арії *ля-бемоль мінор* та притаманний арії тип фактури. Перший епізод (тт. 19-33) багатий на динамічні контрасти: композитор вказує *dolce* (ніжно) у вокальній партії та контрастну динаміку від *pp* до *ff* в акомпанементі за якою також повинен «рухатись» і голос. В тексті героїні відображено безсилля перед почуттями любові, яке пронизує душу дівчини. Рефрен (тт. 34-41), більш стабільний в плані динаміки, в ньому з'являється перша висока нота у вокальній партії на тихому акомпанементі, *pp* (див. приклад 17).

Приклад 17.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Сокорро «*Cuando esta tan hondo*»

(Р. Чапі, сарсуела «Продавець вафель». тт. 33-34)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line has the lyrics "Co-mo he de ol-vi - dar -te". The piano accompaniment starts with a piano (*pp*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings like *pp* and *ff* in the piano part.

Другий епізод (тт. 42-80) вносить ладовий та ритмічний контраст в композицію арії. Ладовий контраст, як і в двох проаналізованих вище аріях, здійснюється завдяки однойменному *ля-бемоль мажору*. Ритмічний контраст забезпечений введенням нової ритмоформули. Зі міни ритмоформули в т. 81 починається третій епізод рондо, таким чином, проведення рефрену між другим та третім епізодами відсутнє. Рефрен натомість обрамлює четвертий епізод рондо.

В четвертому епізоді (тт. 106-137) варіюється мотив другого епізоду з його синкопованою фактурою. З поверненням рефрену (тт. 138-144) повертається і

головна мінорна тональність арії. Ладові коливання відтворюють зміну настрою героїні. Логічним завершенням арії є *Coda* (тт. 145-163), побудована на матеріалі вступу, який, на відміну від вступу, викладений не лише в інструментальній партії, але і в партії сопрано (див. приклад 18). Композиція арії, таким чином, має струнку форму, в якій контрастний матеріал епізодів врівноважується повтором рефрену та аркою між вступом і кодою.

Приклад 18.

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

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a fermata on the word 'Ay!' and then continues with 'yo no creo que es - to - - y'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings 'f' and 'pp'.

Кілька виконавських моментів, на нашу думку, допомогли б підкреслити емоційну глибину арії. Починаючи зі вступного речитативу важливо підкреслити драматичний зміст тексту в нижньому регістрі. Слова «*Cuando está tan hondo quien mata el querer! Para él! Ay! Yo no creo que estoy para él!*» («Коли кохання таке глибоке, хто здатний його вбити?! Для нього! Ай! Я не вірю, що я призначена для нього!») є квінтесенцією почуттів героїні. Фрази досить короткі, вагомі. Вимовляючи їх, важливо відобразити внутрішній стан героїні «через голос», використовуючи контрасти динаміки та насиченість тембру. Емоційний вигук «*Ay!*» виконується на ферматі, тому тут буде доречним *portamento* у виконанні. Наступну фразу «*Yo no creo que estoy para él!*» («Я не вірю, що я призначена для нього!») можна виконати на *ritenuto poco a poco*, поступово сповільнюючи до кінця цієї частини (див. приклад 19).

## Приклад 19.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Сокорро «*Cuando esta tan hondo*»

(Р. Чапі, сарсуела «Продавець вафель». тт. 6-9)

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

Рефрен можна виконати «широко», оскільки гармонічна педаль акомпанементу дає ритмічну свободу солістці. Висока нота *ля* з'являється на слабкому часі і є короткою тривалістю, але можна виконати її на ферматі, з невеликим ритмічним і динамічним розширенням (див. приклад 17). Тут також буде доречним виконання висхідного *portamento* до високої ноти, яке підкреслить емоційний злет.

Текст четвертого епізоду рондо грайливий, кокетливий, героїня прагне уваги й ніжності від коханого. В цьому епізоді слід передати ритмічний контраст, адже синкопований ритм вносить нову динаміку в арію, підкреслює зміну настрою героїні, про що свідчить ремарка *con passione* (з пристрастю) на початку вокальної фрази. Важливо передати легкість звучання при виконанні синкоп, правильно відтворити динаміку та акценти у кожній вокальній фразі. Повернення мінорної тональності в рефрені свідчить про зміну настрою. Така гра контрастів, разом з яскравими мелодичними лініями, створює насичений вокальний портрет героїні Сокорро, а їх наявність створює складність

виконання. Співачка повинна володіти високою вокальною технікою, емоційною виразністю. Натомість, розуміння композиційної структури арії може допомогти осягнути і передати у виконанні драматургію твору.

### **Висновки.**

1. Сарсуела — лірико-драматичний жанр, в якому чергуються розмовні, вокальні, танцювальні та інструментальні номери. Сарсуели поділяються на: ранні (барокові) та зрілі (романтичні). Романтична сарсуела має два підвиди — *zarzuela grande* (велика сарсуела, аналогічна великій опері) та *zarzuela chico* (мала сарсуела).

Ознаками великої сарсуели є:

- наявність трьох (рідше двох) дій;
- перевага вокальних номерів над розмовним текстом;
- наявність хору, залученого до дії;
- наявність інструментальних номерів на початку кожної дії.

Ознаками малої сарсуели є:

- одна дія;
- домінування розмовного тексту над вокальними номерами;
- використання сюжетів повсякденного життя;
- невелика кількість персонажів;
- використання популярних музичних інтонацій.

2. Композиторськими засобами, завдяки яким підкреслено національний колорит арій є:

- яскраве зіставлення окремих епізодів в композиціях арій;
- часті зміни певного параметру музичної мови — ладу, фактури, ритмічних формул тощо;
- використання гармонічних зворотів домінантового ладу, андалузської каденції, мелодичних зворотів та ритмоформул, поширених в іспанській народній музиці.

3. У музичній мові арій є чимало «знаків» іспанського національного стилю, який можна і варто підкреслити виконавськими засобами. Виконавець

може посилити іспанський колорит динамічними акцентами, контрастами (динамічними, темповими, тембровими), додаванням вокальних прикрас та імпровізацією. Додатковим чинником створення іспанського національного колориту в процесі сценічного виконання арій може бути використання елементів антуражу (деталей сценічного костюму, гриму), а також залучення характерних музичних інструментів (наприклад, кастаньєт).

**Перспективи подальших розвідок...** Шлях до знайомства з сарсуелами в середовищі українських співаків і театральньо-концертної публіки лише розпочинається, і на цьому шляху на нас чекає ще чимало захоплюючих знахідок. Наукове та виконавське освоєння сарсуел як жанру музичного театру Іспанії і як окремого національного різновиду комічної опери, збагатить українську музикознавчу науку й виконавську практику.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Любенко, Н. В., 2019. Музичний театр Іспанії XIX сторіччя у річищі культурно-історичних і духовних підвалин ренасім'єнто. *Культура і сучасність*, 1, сс.282–287.
2. Alier, R., 1984. *Qué es y en qué consiste La Zarzuela*. Madrid: Ediciones Daimon.
3. Amat, C. G., 2004. *Historia de la música española*. 5ta ed. Madrid: Aliansa Editorial.
4. Amorós, A., Costas, C. J., 1987. *La Zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa-Calpe.
5. Casares Rodicio E., 1999. *Historia gráfica de la zarzuela: músicas para ver*. Madrid: ICCMU.
6. Moreno, A. M., 1983. *Historia de la música española*. 4ta ed. Madrid: Aliansa Editorial.
7. Oropesa., L., 2021. Carceleras – Las hijas del Zebedeo – Ruperto Chapi – Lisette Oropesa, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=CjbTBCUGrQc>> [accessed: 16 September 2024].
8. Ramón, J., 2016. R. Chapi: Carceleras de «Las Hijas del Zebedeo». *Apreciación Musical – Encuentros con la Música*, [online]. Available at: <<https://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com/2016/01/elina-garancamezzosoprano-gala-de.html>> [accessed: 16 September 2024].
9. Salazar, A., 1955. El gran siglo de la música Española. *Revista Musical Chilena*, 9(45), pp.14–28.
10. Sanlúcar, M., 2005. *Sobre la guitarra flamenca: teoría y sistema para la guitarra flamenca*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba. p. 51.
11. Tovar, J., 2020. El nacimiento y evolución de la zarzuela en el siglo XIX: ópera cómica española. *Anuario de Filosofía de la Música*, pp.75–91.

#### References

1. Liubenko, N. V., 2019. Muzychnyi teatr Ispanii XIX storichchia u richyshchi kulturno-istorychnykh i dukhovnykh pidvalyn renasim'iento [The musical theater of Spain of the 19th century in the wake of the cultural, historical and spiritual foundations of Renacimiento]. *Kultura i suchasnist*, 1, pp.282–287.
2. Alier, R., 1984. *Qué es y en qué consiste La Zarzuela*. Madrid: Ediciones Daimon.
3. Amat, C. G., 2004. *Historia de la música española*. 5ta ed. Madrid: Aliansa Editorial.
4. Amorós, A., Costas, C. J., 1987. *La Zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa-Calpe.

5. Casares Rodicio E., 1999. *Historia gráfica de la zarzuela: músicas para ver*. Madrid: ICCMU.
6. Moreno, A. M., 1983. *Historia de la música española*. 4ta ed. Madrid: Aliansa Editorial.
7. Oropesa, L., 2021. Carceleras – Las hijas del Zebedeo – Ruperto Chapi – Lisette Oropesa, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=CjbTBCUGrQc>> [accessed: 16 September 2024].
8. Ramón, J., 2016. R. Chapi: Carceleras de «Las Hijas del Zebedeo». *Apreciación Musical – Encuentros con la Música*, [online]. Available at: <<https://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com/2016/01/elina-garancamezzosoprano-gala-de.html>> [accessed: 16 September 2024].
9. Salazar, A., 1955. El gran siglo de la música Española. *Revista Musical Chilena*, 9(45), pp.14–28.
10. Sanlúcar, M., 2005. *Sobre la guitarra flamenca: teoría y sistema para la guitarra flamenca*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba. p. 51.
11. Tovar, J., 2020. El nacimiento y evolución de la zarzuela en el siglo XIX: ópera cómica española. *Anuario de Filosofía de la Música*, pp.75–91.

**DARIIA NAZYMCHUK**

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

Creative PhD Student at the Department of Opera Singing,

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

[dashanazymchuk15@gmail.com](mailto:dashanazymchuk15@gmail.com)

## ARIAS FROM SPANISH ZARZUELS AS A SOURCE OF RENEWAL OF THE VOCALIST'S REPERTORY

*This study analyzes the compositional and performance techniques employed in arias from Spanish zarzuelas, highlighting their potential to significantly enrich and diversify a vocalist's repertoire. The unique national melodic characteristics inherent in zarzuelas, along with their vibrant rhythmic elements and dynamic mood shifts, serve as compelling factors that capture the listener's attention, making these works a striking addition to concert programs. A concise overview of the evolution of zarzuela as a genre is provided, detailing its historical development into two primary forms: baroque and romantic zarzuela. Within the romantic category, two subgenres are identified: grand zarzuela and minor zarzuela. The analysis reveals that the two zarzuelas examined—Geromino Gimenez's "Tempranica" and Ruperto Chapi's "The Waffle Seller"—are classified as minor zarzuelas, while Chapi's "Daughters of Zebedee" is categorized as a major zarzuela. The study delineates the defining characteristics of minor and major zarzuelas through an examination of selected arias. Major zarzuelas typically feature three (or occasionally two) acts, with a predominance of vocal numbers over spoken dialogue, the inclusion of a choir actively participating in the narrative, and instrumental interludes at the beginning of each act. In contrast, minor zarzuelas are characterized by a single act, a greater emphasis on spoken text, plots drawn from everyday life, a limited number of characters, and the incorporation of popular musical motifs. The author conducts a detailed analysis of the expressive techniques utilized in three specific arias: Maria's aria from "Tempranica," Luisa's aria from "Daughters of Zebedee," and Socorro's aria from "The Waffle Seller." The findings reveal several expressive elements that embody the distinct national flavor of Spanish music, including: 1) harmonic structures that utilize dominant modes; 2) melodies enriched with melismas and rapid passages; and 3) contrast as a fundamental compositional device, encompassing modal, textural, and rhythmic variations. The author posits that effectively conveying the national Spanish essence in performance necessitates the use of expressive techniques, particularly through dynamic*

*accents, the incorporation of vocal ornaments, and elements of improvisation. This approach not only enhances the authenticity of the performance but also deepens the audience's engagement with the zarzuela repertoire.*

**Keywords:** *Spanish music, zarzuela, soprano, vocal repertoire, aria, national style in music, performing interpretation.*

*Стаття надійшла до редакції 17.09.2024 р.*