

Научная статья

УДК: 784

doi: 10.17223/22220836/60/14

ОБРАЗ ДОКТОРА МАЛАТЕСТЫ В ОПЕРЕ Г. ДОНИЦЕТТИ «ДОН ПАСКУАЛЕ»: К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Ян Тэн

*Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, Саратов, Россия,
herr_yangteng@foxmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается оперная партия Малатесты из оперы «Дон Паскуале» Г. Доницетти. В современном музыковедении часто остаются недостаточно исследованными аспекты исполнительского искусства в оперном жанре, в частности, подходы к вокальной интерпретации ролей, основанных на классических принципах belcanto. Несмотря на мировую популярность оперы «Дон Паскуале» и ее присутствие в репертуаре многих оперных театров, до недавнего времени не проводилось специализированных исследований, посвященных детальному анализу вокальных партий с точки зрения исполнительской интерпретации характеров. Проанализировав образ доктора Малатесты, автор предлагаемой работы рассматривает особенности реализации вокального стиля belcanto и жанровые характеристики оперы buffa.

Ключевые слова: Г. Доницетти, итальянская опера, дон Паскуале, вокальная партия, доктор Малатеста, баритон, комическая опера

Для цитирования: Тэн Ян. Образ доктора Малатесты в опере Г. Доницетти «Дон Паскуале»: К вопросу об исполнительской интерпретации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 134–145. doi: 10.17223/22220836/60/14

Original article

THE IMAGE OF DR. MALATESTA IN G. DONIZETTI'S OPERA “DON PASQUALE”: ON THE ISSUE OF PERFORMANCE INTERPRETATION

Yang Teng

*Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, Saratov, Russian Federation,
herr_yangteng@foxmail.com*

Abstract. This article provides a detailed musicological analysis of the character of Dr. Malatesta in Gaetano Donizetti's comic opera Don Pasquale. The study focuses on the musical means through which the multifaceted image of the doctor – a key figure in the opera's plot – is constructed and developed. The research methodology is based on a comprehensive examination of Malatesta's vocal parts across various numbers, including his solo romance, duets, trios, and the final quartet, with particular attention to melodic structure, harmony, rhythm, tempo, and performance instructions.

The characterization of Dr. Malatesta is revealed primarily through ensemble numbers. The article analyzes his two duets with Don Pasquale, the quartet, and a trio, all of which are complex, multi-sectional structures typical of opera buffa finales. These numbers are characterized by frequent tempo changes, shifts between lyrical and comic episodes, and a variety of thematic material. A key challenge for the performer is to demonstrate flexibility

in interacting with other ensemble members, agility in navigating these transitions, and the stamina required for these lengthy scenes.

Malatesta's solo expression is most fully presented in the romance from the large first-act duet. This section highlights the character's lyrical side, requiring a cantabile singing style and virtuosic technique rooted in the bel canto tradition. The vocal line is distinguished by its grace, ascending scales, chromaticisms, and precise intonation, culminating in virtuosic passages that include scale movements, arpeggios, and fermata pauses.

However, the dominant aspect of Malatesta's musical portrait is the buffo element. This is especially evident in rapid parlando sections and buffopatter songs, often built on the repetition of a single pitch or specific melodic figures like octave leaps, fifths, thirds, and circumflex motifs. A prime example is the duet "Cheti, cheti, immantinente" (No. 11), where a tongue-twisting passage of sixteenth notes repeated on the same pitch for eight bars creates a striking comic effect. The orchestration, featuring sudden trills, staccato chords, and march-like fanfares, further enhances the humorous and sometimes satirical tone.

The study concludes that the musical characterization of Dr. Malatesta in Don Pasquale is multifaceted and masterfully crafted. Donizetti synthesizes the lyrical bel canto style with the traditional comic devices of opera buffa. This synthesis results in a dynamic, intelligent, and engaging character whose music demands from the performer not only technical proficiency in coloratura and diction but also a strong dramatic sense to navigate the swift changes in mood and situation. The image of Malatesta is therefore integral to the opera's comic drive and structural integrity, serving as both a plot engine and a source of musical richness.

The analysis draws on a range of musicological literature dedicated to Donizetti's operatic style, bel canto traditions, and the specifics of comic opera, contextualizing the findings within broader scholarly discourse.

Keywords: G. Donizetti, Italian opera, Don Pasquale, vocal part, Dr. Malatesta, baritone, comic opera

For citation: Yang Teng (2025) The image of Dr. Malatesta in G. Donizetti's opera "Don Pasquale": on the issue of performance interpretation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 134–145. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/14

Опера «Дон Паскуале» известного итальянского композитора Гаэтано Доницетти (1797–1848), впервые поставленная 3 января 1843 г. в Париже, написана в трех актах и пяти картинах на либретто Микеле Аккурси (псевдоним Джакомо Руффини) и самого Доницетти. Ее создание пришлось на годы, когда творчество композитора находилось на пике своей популярности. В 1840-е гг. оперы Доницетти ставились на сценах всех оперных театров Европы; с ним сотрудничали лучшие итальянские и французские либреттисты.

«Дон Паскуале» – типичная опера buffa, в которой композитором блестяще представлены герои, характерные для этого жанра. При прослушивании оперы целиком в первую очередь становится очевидным ее мелодическое богатство, наличие многочисленных эффектных арий и ансамблевых номеров.

Экспозиция образа доктора Малатесты представлена в номере первом, в Интродукции первого акта оперы. Доктор появляется на сцене после декламационных реплик своего пациента и друга, богатого нелюдимого старика дона Паскуале, и начинается дуэт двух героев. В дуэте можно выделить два раздела. В первом разделе Allegro moderato ведущая роль отводится Малатесте. Сначала герои обмениваются репликами в соль мажоре, и вокальная партия Малатесты строится на утвердительных интонациях, включающих восходящие кварты, секунды и нисходящие квинты и представленных простыми ритмами восьмых, четвертей. Далее вокальная партия Малатесты делится на короткие мотивы, разделенные паузами, которые требуют исполнения на

staccato. Здесь вводятся и ритм короткого пунктира, нисходящие ходы на сексту. Дон Паскуале повторяет мелодию доктора почти буквально также на staccato, что с точки зрения трактовки музыкального языка свидетельствует о том, что собеседник прислушивается к речи Малатесты и доверяет ему.

В первом разделе дуэта звучит романс доктора Малатесты «Bella siccome un angelo» («Ангел сравниться мог бы с ней»). В романсе доктор представляет дону Паскуале образ некой прекрасной и добродетельной невесты, своей, как он сообщает, сестры, сравнивая ее с ангелом. В тексте романса говорится, что невеста чиста душой, скромна, она – из достойной семьи. Смена тональности на ре-бемоль мажор и темпа обособляют романс в отдельный самостоятельный номер.

Романс написан в куплетной форме, и два куплета разделены репликами дона Паскуале, который выражает свои впечатления от созданного Малатестой портрета невесты. Каждый куплет написан в простой двухчастной форме.

Рассмотрим первый куплет (см. нотный пример 1). В медленном темпе *Larghetto cantabile* в партии доктора звучит певучая мелодия. От V ступени лада разворачивается поступенное восходящее движение к тонике, после чего следует выразительный оборот со скачками на сексту и терцию, обыгрывающий тоническое трезвучие ре-бемоль мажора.

Нотный пример 1. Романс Малатесты
Musical example 1. The Romance of Malatesta

Такой оборот требует от исполнителя подчеркивания каждого звука. Следующая фраза связана с автентическим оборотом, начало которого подчеркнуто ходом на квинту, где верхний звук является терпким задержанием к доминанте (V ступень лада). Авторская ремарка – *con entusiasmo* («с энтузиазмом») указывает на необходимость выявления певцом импульса, связанного с восходящим движением мелодии, с активными интонациями. Пульсирующее сопровождение оркестра (аккордовая фактура) помогает показать всю красоту мелодии партии Малатесты.

Второе предложение периода имеет повторное строение, однако первая фраза связана с отклонением в си-бемоль минор, поэтому ее завершающий оборот связан с нисходящим ходом от VII ступени к III, и восходящим скачком к VIII ступени. Изменения во второй фразе выражаются введением триольного ритма. Завершается первый раздел двухчастной формы модуляций в тональность доминанты – ля-бемоль мажор.

На протяжении всего первого раздела мелодическая линия вокальной партии Малатесты должна исполняться на *legato*. Лишь некоторые мелодические обороты, указанные выше, требуют подчеркивания акцентами, сообщающих (так?) всей линии экспрессию выражения.

Первое предложение второй части двухчастной формы – развивающего типа. Вокальная партия здесь продолжает свое развитие, связанное с экспрессией выражения. Автентический оборот с отклонением в тональность си-бемоль минор включает выразительное задержание к квинтовому тону доминанты, которое берется скачком на сексту (см. нотный пример 2). Данное задержание требует от исполнителя мягкого подчеркивания. В следующей фразе красиво звучит гармонический оборот, когда после минорной субдоминанты в тональности си-бемоль минор вводится доминанта к ля-бемоль мажору (т.е. сопоставляются краски ми-бемоль минора и ми-бемоль мажора). На этот раз задержание в мелодии Малатесты дается в момент разрешения в тоническое трезвучие ля-бемоль мажора к терцовому тону. Нота c^1 задерживается на фермате, и плавный мелодический ход от нее к ноте *as* приводит предложение-репризу двухчастной формы.



Нотный пример 2. Романс Малатесты
Musical example 2. The Romance of Malatesta

Реприза начинается с первоначальной мелодии. Но в этот раз в первую фразу вплетается ритм триоли, который обыгрывает I ступень ре-бемоль мажора, а после этого дается яркий оборот по звукам двойной доминанты: сначала нисходящий ход от I ступени ко II, а затем восходящий скачок к VI ступени. При этом в данном обороте I и II ступени требуют выделения на *staccato*, а VI ступень вокалист должен подчеркнуть акцентом.

Последняя фраза репризы должна быть исполнена мягко (авторская ремарка – *dolce*), она начинается с затакта, содержит скачок на сексту и поступенное движение. Остановка в заключительной каденции на доминанте сопровождается выключением оркестрового сопровождения, что способствует более рельефному проведению партии вокалиста. В ней содержится хроматический ход (V повышенная ступень), нисходящий скачок на малую септиму (от VI к VII ступени), задержание к терцовому тону доминантового нонаккорда, которое подчеркнуто ферматой.

Второй куплет начинается в первоначальном темпе *Larghetto cantabile*. В первом предложении первого раздела мелодия вокальной партии Малатесты повторяется, меняются лишь некоторые акценты. Во втором предложении в каденции в партии вокалиста добавляется орнаментация: от терцового тона доминантового септаккорда вводится восходящее движение по гамме в объеме септимы, исполнение его требует ровности звуковедения.

В первом предложении второго раздела композитором предлагается начало мелодии не с ноты *f*, а на квинту выше с ноты c^1 , при этом принцип мелодического движения с нижним вспомогательным хроматическим звуком сохраняется.

Если первый куплет завершается на тонике ре-бемоль мажора, то в конце второго куплета в заключительной каденции вместо ожидаемого разрешения в ре-бемоль неожиданно вводится ре-бекар, и точность данного перехода зависит только от вокалиста, так как у оркестра в этом фрагменте проставлены

паузы. Одновременно с тональной неустойчивостью вводится *accelerando* (постепенное ускорение темпа), и партии обоих участников дуэта наполняются мелкими длительностями (шестнадцатыми), переходя в декламационные реплики.

Ярким эмоциональным всплеском звучит фраза Малатесты «*per far beato un cor*» («сделать сердце счастливым») по восходящей гамме до ноты *fes*¹, которая сопровождается оркестровым *crescendo* к *fortissimo* и подкрепляется возгласом «Ах!» в партии дона Паскуале на ноте *des*¹. Дальнейшее модуляционное движение совершается в партии Малатесты, и от исполнителя требуется интонационная точность (вводятся хроматизмы до-бемоль, си-дубль-бемоль, соль-бекар и др.). После этого в течение трех тактов в партии Малатесты звучат виртуозные пассажи, включающие гаммообразное движение с хроматизмами, движение по звукам аккордов, которое требует от вокалиста ровного звуковедения и выверенности по ритму. А последующие задержания и ломаное мелодическое движение должны исполняться более свободно, включая остановки на фермате. Такая виртуозная техника указывает на традиции, свойственные стилю бельканто. Данный продолжительный пассаж совершает переход ко второму разделу дуэта.

В номере четвертом, который является финалом второго действия, содержится дуэт «*Pronta io son*» («Да, я готова»), в котором участвуют доктор Малатеста и молодая вдова Норина. Здесь Малатеста успокаивает Норину и раскрывает ей свой план, заключающийся в том, чтобы выдать вдове, которая должна сыграть роль сестры доктора, замуж за дона Паскуале. Между участниками дуэта разыгрывается веселая игра, которая увлекает обоих участников (см. нотный пример 3).

Так как дуэт представляет одновременно финал второго действия, то по установившимся традициям выстраивания финалов композитор обращается к структуре из нескольких разделов, между которыми делает сквозные переходы. Открывается дуэт большим речитативным разделом вступительного плана. После приветствующих реплик Малатеста зачитывает письмо от Эрнесто, племянника дона Паскуале, что представлено в опере разговорным эпизодом. Вслед за этим речь доктора также построена на декламации, приближенной к скороговорке за счет ритмизации мелодии ровным движением шестнадцатых или восьмых. Нередко декламация Малатесты звучит без сопровождения оркестра или на фоне выдержанных звуков в оркестре. Такой речитатив доктора требует от певца рельефного проведения мелодических линий. Допускается свобода изложения, свойственная естественной речи героя. Партия доктора имеет узкий диапазон, только в ключевых моментах встречаются скачки, в частности, ходы на октаву.

Первый раздел дуэта, «*Prontaioson*», имеет решительный, уверенный характер, на что указывает темповая ремарка *Maestoso*. Участники поют поочередно, их партии имеют виртуозный характер. После фанфары в оркестре, представляющей тоническое трезвучие фа мажора, вступает со своей партией Норина. Мелодия начинается с вершины источника, с половинной длительности, содержит ритм острого пунктира, что сообщает ей необходимый характер. Лишь постепенно в мелодическую линию вплетаются триоли и другие ритмические и мелодические сложности. После продолжительного ариозного высказывания Норины вступает с самостоятельной темой доктор.

Вокальная партия Малатесты начинается с небольшого вступительного раздела, с декламационных реплик, которые чередуются с фанфарами оркестра. Первая фраза представлена движением на одном звуке (нота *a* малой октавы). В основе последующих фраз – нисходящее движение в объеме квинты (сначала от ноты *d'*, а затем от ноты *h*) с ритмом короткого пунктира. Затем в вокальную партию доктора вводятся короткие пассажи, изложенные тридцать вторыми длительностями, они включают ломаное мелодическое движение. Наконец, начинается мелодическое развитие партии доктора, которое теперь поддерживается развитым сопровождением у оркестра. Вокальная партия Малатесты характеризуется мотивами опевания, которые изложены в триольном ритме в соль мажоре.



Нотный пример 3. Дуэт Норины и Малатесты
Musical example 3. The duet of Norina and Malatesta

Изложение мелодии мелкими длительностями требует от вокалиста хорошей артикуляции. Развитие мелодии строится на ее варианном изложении. Сначала мотивы опевания переходят в терцовые обороты, а затем в движение по звукам аккордов. При этом мотивы, основанные на повторении одной ноты, чередуются с введением скачков на октаву. В условиях быстрого темпа скачки на октавы в триольных группах, изложенных шестнадцатыми, требуют особого внимания при проучивании.

Исполнительские задачи при воспроизведении триольных ритмов усложняются за счет наличия распевов и чередования штрихов *staccato* и *legato*. Используются также акценты и агогические замедления, благодаря которым выделяются отдельные такты. Вокалисту необходимо точно отображать все детали нотного текста, делать при необходимости *rallentando* и точно входить в первоначальный темп после замедления.

В завершении сольного высказывания Малатесты в его партии вводятся гаммообразные пассажи. Требуется выдерживание первого звука в пассаже на фермате, уместным является и введение ферматы перед разрешением в тонику: на доминантовую гармонию следует взять фермату на задержании к V ступени до мажора, послу чего следует скачок к I ступени лада. Такая исполнительская манера типична для вокального стиля эпохи романтизма.

В заключении после кратковременного введения более быстрого темпа (*poco più*) ненадолго вновь возвращается первоначальный темп (*pochissimo ritenuto*), после чего участникам дуэта необходимо сделать *stringendo* (сжатие), подведя музыку к финальной точке. Заключительная каденция строится на повторении в вокальной партии одних и тех же интонаций, что типично для финалов оперы *buffa*. Таким образом, сложность дуэта доктора Малатесты и Норины заключается в его многосоставности, что связано с тем, что он выполняет функцию финала.

Во втором акте имеется терцет доктора Малатесты, Норины и дона Паскуале «Va, da brava» («Ну, смелее») (№ 6). В терцете краткие речитативные реплики мужских персонажей, которые объясняются с мнимой скромницей, противопоставляются виртуозным пассажам Норины, являющим истинную натуру героини.

Первый раздел терцета в ми мажоре звучит в медленном темпе *Larghetto*. Он открывается энергичными репликами доктора, представленными нисходящей квартой, которые обращены к Норине. При обращении к дону Паскуале партия доктора выстраивается на речитативе, фактически связанном с повторением одной ноты. Довольно быстро партии всех участников дуэта соединяются, при этом у каждого героя – свой текст и своя мелодическая линия. Как было указано выше, партии доктора Малатесты и дона Паскуале схожи, в их основе – короткие мотивы с секундовыми, терцовыми, квартовыми интонациями. Мотивы разделяются паузами и требуют исполнения на *non legato*. Ведущая мелодическая линия поручена Норине.

Два раздела терцета соединяются более оживленным эпизодом (*piu allegro*), в котором все герои обмениваются короткими репликами.

Второй раздел терцета (*tempo primo*) связан с новым тематизмом в партии Норины. А партии доктора и дона Паскуале продолжают развивать движение мелодии по терциям, мотивы, основанные на повторении одной ноты. Выразителен момент, когда дон Паскуале и Малатеста поют в терцию, но с разными текстами, при этом партия Норины представлена выразительной декламацией и виртуозными пассажами. В завершении терцета после переключек между партиями доктора и дона Паскуале следует пассаж в партии Норины и совместное заключение (автентический оборот с предъемом).

Финал второго действия представлен квартетом всех персонажей «*Fra da una parte et cetera*» («Это невеста и т.д.») (№ 7). По сюжету здесь подписывается брачный контракт.

Ведущая роль в квартете отводится эффектной виртуозной партии доктора Малатесты. Рассмотрим все разделы квартета подробно.

Открывается седьмой номер речитативом. Доктор Малатеста обращается к Норине, его вокальная партия подвижна. Появляется дон Паскуале, который также включается в разговор. Поэтому отдельные реплики доктора оказываются обращены к Норине, а другие – к дону Паскуале. Имеются и фразы доктора, обращенные к самому себе, – рассуждения героя. Умеренный темп *moderato* способствует созданию спокойного движения.

Раздел речитатива с темпа *allegro* начинается со слов дона Паскуале «*Misericordia!*» («Милосердие!»). Герой обеспокоен и выражает свое недовольство по поводу поведения невесты. Доктор пытается успокоить собеседника, и его фраза-ответ дону Паскуале строится на спокойном поступенном движении. Следующая реплика Малатесты обращена к Норине: в темпе *andante* следуют его мягкие фразы, которыми он пытается успокоить героиню. Каждый из героев остается при своем мнении, но в итоге доктор все равно зовет нотариуса, после чего непосредственно и начинается квартет.

Первый раздел квартета в темпе *moderato* открывается небольшим оркестровым вступлением, которое построено на фанфарах. Однако затем устанавливается жизнерадостная атмосфера, связанная с легким аккомпанементом на *pizzicato* у низких струнных, а певучая диатоническая мелодия в до

мажоре поручается первым скрипкам. Доктор Малатеста как комментатор всего происходящего действия начинает квартет с декламации: на ноте *g* малой октавы сначала дается размеренное движение восьмыми, а затем шестнадцатыми. При обращениях к нотариусу в партии доктора появляются ходы на кварты, терции. Ответы нотариуса лаконичны. При включении в ансамбль дон Паскуале партия Малатесты становится более мелодизированной, в нее проникает движение по звукам аккордов. Отдельные ноты подчеркиваются штрихами *staccato*, акцентами, некоторые мотивы соединяются на *legato*. Такое сочетание штрихов сообщает партии доктора игривое настроение. Трели в оркестре также способствуют созданию атмосферы веселой игры.

После небольшого диалога дон Паскуале с доктором в ансамбль включается и Норина. Фразы, обращенные к ней доктором, полны нежности.

Раздел *allegro* связан с непосредственным подписанием брачного контракта. Здесь происходит объяснение Малатесты с Эрнесто и Нориной. Доктор старается успокоить влюбленных. Когда Эрнесто пытается сблизиться с возлюбленной, Малатеста его останавливает: «*indietro, Ernesto, puo tutto rovinar*» («Назад, Эрнесто, это может все испортить!»). Данную фразу необходимо выделить артикуляционно: устремленное мелодическое движение по восходящей гамме требует подчеркивания сильной доли акцентом, после чего последующие ноты певцу стоит спеть на *staccato*. Данное восклицание выделяется по сравнению с соседствующим тематическим материалом с помощью штрихов и мелодического движения.

Когда музыка ансамбля модулирует в ля мажор, в партии Норины появляется певучая мелодия «*Or tutto veramente...*», и контрапунктом ей отвечает мелодия на тот же текст у Малатесты (см. нотный пример 3). В основе мелодических линий обоих героев – мягкие ходы на терции и кварты, терпкие задержания, спокойное движение восьмыми длительностями с остановками на половинных длительностях, которые оказываются на сильной доле. При этом партия Эрнесто, основанная на выдержанных нотах, составляет контрапункт к образовавшемуся дуэту.

Переходный эпизод *roso piu* (цифра 15 партитуры) открывается партией Эрнесто, ее мнимая серьезность разоблачается аккомпанементом оркестра, в котором господствуют трели и *staccato*.

Новый раздел *moderato mosso* (цифра 16 партитуры) открывается страстной мелодией в партии Малатесты, которая обращена к Эрнесто. Виртуозная мелодия «*Ah! Figliuol, nonmifarscene*» («Ах! Сынок, не устраивай сцену!») строится на мотивах кружения (вокруг I ступени соль мажор) и оборотах со вспомогательными нотами, которые изложены шестнадцатыми длительностями. При этом шестнадцатые группируются в распевах по две ноты и многие мотивы требуют подчеркивания акцентами. Форшлаг на каждую долю у флейт в оркестре подчеркивают патетический и одновременно комический характер музыки. Данные пассажи шестнадцатыми длительностями сохраняются в партии Малатесты на протяжении четырнадцати тактов, т.е. почти всего раздела, что требует от исполнителя хорошей артикуляции и выдержки. При этом расширяется диапазон мелодической линии партии доктора. Именно в этом разделе к партии Малатесты присоединяются и все другие участники ансамбля и впервые звучит полноценный квартет. При ведущей линии партии Малатесты другим участникам поручаются короткие мотивы: мотив,

основанный на повторении одной ноты, и отдельные восьмые, разделенные паузами. В заключительной каденции раздела все герои исполняют аккордовую фактуру.

Новая смена тематизма значится с цифры 21 партитуры: в медленном темпе *andante* певучая мелодия поручается первым скрипкам, ее первый двутакт дублируется доктором Малатестой, а второй двутакт – Нориной и Эрнесто, в чем усматривается ловкий ход Доницетти в организации фактуры. Возвращается размер 4/4, однако волнообразная мелодия широкого диапазона включает группы с триолями, что сообщает ей особое изящество. Начинается мелодия с восходящего движения от III к V ступени ми мажора, после чего следует нисходящее движение, в котором помимо звуков тонического трезвучия захватывается VI ступень лада. Во второй фразе мелодия охватывает выразительные скачки на сексту и октаву. У дона Паскуале следуют вопросительные реплики. Вскоре мелодия переходит в Малатесте и Эрнесто. На краткое мгновение мелодия охватывает всех участников квартета, после чего отдельные мотивы темы проходят в партиях разных героев. В заключении данного раздела между этими партиями имитируются мотивы затактового строения с интонацией малой секунды, их подчеркивание разными инструментами оркестра обостряет интонации.

Новый раздел квартета связан с ускорением темпа – *allegro moderato*. Раздел связан с декламационными репликами героев, которые высказываются в основном поочередно. Ведущая роль принадлежит Норине. А в партии доктора Малатесты много вопросительных интонаций. Ускорение темпа (*rosso più*) и последующее сжатие движения (*stringendo*) сообщают коротким репликам героев возбуждение, страстность. Так, партия Норины должна исполняться со все нарастающей яростью (авторская ремарка – *confuria crescente*), партия дона Паскуале требует разгоряченного характера (*riscaldato*), а реплики доктора представлены достаточно отстраненно, так призваны выражать его растерянность. В результате партия дона Паскуале переходит в речитацию на одной ноте, так как герой «все время пыхтит, не может говорить от гнева» (авторская ремарка – *«sbuffando sempre, senza poter parlare dalla rabbia»*). А партии Норины, Эрнесто и Малатесты связаны с восклицательными интонациями, с мелодикой декламационного плана.

Заключительный раздел квартета звучит в стремительном темпе *vivace* с последующим ускорением *più presto*, здесь представлена многообразная буффонная скороговорка всех участников квартета.

Во втором действии содержится дуэт дона Паскуале и Малатесты «*Cheti, cheti, immanente*» («Тихо, тихо, но тотчас же») (№ 11). Данный номер открывается речитативом доктора и Эрнесто, затем доктор остается один, и композитор представляет его речитатив без сопровождения оркестра. С приходом дона Паскуале следует новый речитативный диалог. Герои испытывают разные эмоции, поэтому все речитативные линии должны быть рельефными и выразительными, отражающими тонкие изменения настроения героев, происходящие в процессе диалога.

Дуэт «*Cheti, cheti, immanente*» открывается короткими триольными мотивами у струнных в темпе *moderato*, настраивающими внимание слушателей. Основная мелодия дуэта исполняется сольно доном Паскуале, она основана на широких интервалах (на сексту, октаву, септиму), которые произво-

дят комическое впечатление в сочетании с маршевым ритмом короткого пунктира. В партии дон Паскуале особенно выделяется многократное повторение октавных скачков и оборота опевания. Маршевое движение дополняется фанфарами оркестра, которые звучат на *piano*. Внезапные трели с динамическими акцентами, аккорды на *staccato* также способствуют созданию несерьезного тона.

Доктор Малатеста вступает в дуэте с той же самой мелодией, которая была представлена у дон Паскуале. Такое поочередное проведение одной музыкальной темы у разных героев усиливает комический эффект.

Новая выразительная тема появляется в дуэте с цифры 22 партитуры в темпе *moderato mosso*. Задорная тема звучит в фа мажоре в размере 6/8 на *staccato*. Ее мелодия начинается с хода на квинту от V ступени к I ступени, после чего следует поступенное движение к III ступени и обратно (см. нотный пример 3). При этом III ступень украшается форшлагом и подчеркивается акцентом. Тема опирается на плагальный оборот. От исполнителя требуется легкое, острое звукоизвлечение. Данная тема проводится сначала в партии дон Паскуале, а затем в партии доктора Малатесты. Доницетти использует интересный фактурный прием. После того как тема проходит поочередно в партиях обоих участников дуэта, композитор передает ее развитие в оркестр, а в партии Малатесты звучит буффонная скороговорка – нота *c*¹ повторяется шестнадцатыми длительностями в течение восьми тактов! Этот фрагмент требует от исполнителя выдержки и хорошей артикуляции, ритмической ровности и четкости. Виртуозно исполненная скороговорка производит в дуэте потрясающий комический эффект. После окончания скороговорки в партии доктора вновь исполняется изящная тема, и на этот раз она звучит не на *piano*, а на *forte*, представляя собой яркий образ.

Завершение дуэта построено на возгласах «Ах! Ах!», которые делаются участниками дуэта на каждую восьмую. При этом мелодические линии представлены гаммообразными пассажами и ходами на терции, квинты.

Таким образом, весь дуэт оказывается очень энергичным, действенным. В нем много комизма, и даже изящная тема выходит связанной с буффонным тематизмом.

Таким образом, характеристика образа доктора Малатесты дается в ансамблевых номерах: это два дуэта Малатесты с доном Паскуале, квартет и трио с участием доктора, а также речитативные сцены. Один дуэт открывает оперу, а другой и квартет являются одновременно финалами первого и второго действий, поэтому данные ансамблевые номера отличаются многосоставностью, они построены на чередовании разнотемповых и разнохарактерных эпизодов. Перед исполнителем партии Малатесты встает несколько задач:

- гибкого взаимодействия с другими участниками ансамблевых номеров;
- мобильности в темповых переходах;
- отражения разного характера музыки, связанного со сменой тематизма, штрихов, динамики и других средств выразительности;
- от певца требуются выдержка и выносливость, так как ансамблевые номера, в которых задействован доктор Малатеста, очень продолжительны.

Сольный номер Малатесты дается в рамках большого дуэта из первого действия, первый раздел которого содержит романс героя. Здесь наиболее полно представлены лирическая сторона образа доктора Малатесты и связан-

ное с ней кантиленное пение, а также виртуозность, идущая от принципов стиля бельканто.

Дальнейшая музыкальная характеристика доктора Малатесты решена в опере в основном в буффонном плане. Она включает много моментов, связанных с традиционной буффонной скороговоркой, которая создается на основе повторения одного звука и определенных мелодических оборотов, в роли которых чаще всего выступают ходы на октавы, квинты, терции, обороты опевания. Комические черты образ доктора получает в ансамблевых номерах, что продиктовано сюжетом оперы.

Таким образом, музыкальная характеристика доктора Малатесты в опере «Дон Паскуале» представлена многопланово. Она включает владение принципами бельканто, традиционным вокальным стилем, связанным с комическими персонажами оперы buffo.

Список источников

1. Бурлака П.И. Драматургические особенности сцены сумасшествия Лючии ди Ламмермур из одноименной оперы Г. Доницетти // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. трудов XVIII Междунар. науч.-практ. конференции (Санкт-Петербург, 23 дек. 2022 г.) / ред.-сост. Н.И. Верба ; науч. ред. Р.Г. Шитикова. СПб. : Астерион, 2023. С. 20–23.
2. Драч И.С. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 107–120.
3. Егоров Н. Философия комического в позднем образце бельканто Доницетти // Музыка и время. 2008. № 3. С. 62–64.
4. Кенигсберг А.К. Россини, Беллини, Доницетти: 24 итальянские оперы первой половины XIX века. История создания, сюжет, музыка. СПб. : СПбГПУ, 2012. 277 с.
5. Черемная Е.А. Оперный стиль Г. Доницетти 1830-х годов // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики: материалы V Всерос. науч.-практ. конференции (Петрозаводск, 27–28 апр. 2021 г.) / науч. ред. и сост. Е.Г. Окунева. Петрозаводск : VPPrint, 2021. С. 102–111.
6. Черемная Е.А., Купец Л.А. Формирование мелодического стиля Г. Доницетти на примере опер 30 годов XIX века // Проблемы теории и практики постановки голоса : материалы VII Междунар. науч.-практ. конференции (Саратов, 5–6 нояб. 2020 г.) / под общ. ред. А.В. Филиппова, Ю.Ю. Андреевой, И.Э. Рахимбаевой. Саратов : Саратовский источник, 2020. С. 181–186.

References

1. Burlaka, P.I. (2023) Dramaturgicheskie osobennosti stseny sumasshestviya Lyuchii di Lammermur iz odnoimennoy opery G. Donitsetti [Dramaturgical Features of the Mad Scene in Lucia di Lammermoor from the Eponymous Opera by G. Donizetti]. In: Verba, N.I. & Shitikova, R.G. (eds) *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh* [Musical Culture Through the Eyes of Young Scientists]. St. Petersburg: Asterion. pp. 20–23.
2. Drach, I.S. (2010) Opera klassicheskogo bel'kanto: paradoksy osmysleniya ["Opera of the Classical Bel Canto: Paradoxes of Comprehension"]. *Ars inter Culturas*. 1. pp. 107–120.
3. Egorov, N. (2008) Filosofiya komicheskogo v pozdnem obraztse bel'kanto Donitsetti [The Philosophy of the Comic in a Late Example of Donizetti's Bel Canto]. *Muzyka i vremya*. 3. pp. 62–64.
4. Kenigsberg, A.K. (2012) *Rossini, Bellini, Donitsetti: 24 ital'yanskie opery pervoy poloviny XIX veka. Istoriya sozdaniya, syuzhet, muzyka* [Rossini, Bellini, Donizetti: 24 Italian Operas of the First Half of the 19th Century. History of Creation, Plot, Music]. St. Petersburg: SPbGPU.
5. Cheremnaya, E.A. (2021) Opernyy stil' G. Donitsetti 1830-kh godov [Operatic Style of G. Donizetti in the 1830s]. In: Okuneva, E.G. (ed.) *Muzykal'noe iskusstvo: problemy teorii, istorii i pedagogiki* [Musical Art: Problems of Theory, History and Pedagogy]. Petrozavodsk: VPPrint. pp. 102–111.
6. Cheremnaya, E.A. & Kupets, L.A. (2020) Formirovanie melodicheskogo stil'a G. Donitsetti na primere oper 30 godov XIX veka [Formation of G. Donizetti's melodic style on the example of operas from the 1830s]. In: Filippov, A.V., Andreeva, Yu.Yu. & Rakhimbaeva, I.E. (eds) *Problemy teorii i*

praktiki postanovki golosa [Problems of Theory and Practice of Voice Production]. Saratov: Saratovskiy istochnik. pp. 181–186.

Сведения об авторе:

Ян Тен – аспирант-выпускник кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (Саратов, Россия). E-mail: herr_yangteng@foxmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Yang Teng – graduate student departments of History and Theory of Performing Arts and Musical Pedagogy of Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, (Saratov, Russian Federation). E-mail: herr_yangteng@foxmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 27.02.2025;
одобрена после рецензирования 10.04.2025; принята к публикации 16.10.2025.
The article was submitted 27.02.2025;
approved after reviewing 10.04.2025; accepted for publication 16.10.2025.*