

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЗАПОРОЖАН ДМИТРО ВІТАЛІЙОВИЧ

УДК 784.087.613.1.071.2:78.03'06

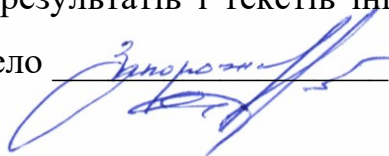
ДИСЕРТАЦІЯ
**АКТУАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА КОНТРАТЕНОРА
В МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ СУЧАСНОСТІ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Д. В. Запорожан

Науковий керівник:

Шаповалова Людмила

Володимирівна,

доктор мистецтвознавства,

професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Запорожан Д.В. Актуалізація мистецтва контратенора в музичному виконавстві сучасності. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2025.

Дисертаційне дослідження присвячено одному з актуальних феноменів сучасного музичного виконавства – мистецтву контратенора. У контексті зростаючого міжнародного інтересу до практики історично інформованого виконавства (*Historically Informed Performance*) ця вокальна традиція переживає інтенсивне відродження.

Зростаюча увага соціуму до унікальних виконавських можливостей контратенорів – володарів найвищого чоловічого голосу – зумовлює їхню активну присутність на провідних оперних і концертних сценах світу, участь у студійних та лайв-записах. Завдяки виконавській творчості контратенорів відбувається ревіталізація музичної спадщини епохи Ренесансу та бароко, розширюються межі академічного вокального виконавства й формуються інноваційні моделі міжжанрової й міжстилістичної взаємодії, у яких цей тип голосу забезпечує експресивний ресурс композиторських експериментів. Отже, феномен контратенора постає як значущий важель сучасних художніх трансформацій музичного виконавства.

У межах вітчизняного музикознавства мистецтво контратенора досі не стало об'єктом системного аналізу. Його історико-культурні витоки, естетичні характеристики, жанрово-стильова специфіка та виконавські стратегії залишаються недостатньо висвітленими. Особливої уваги потребує визначення ролі мистецтва контратенорів в українському

часопросторі, у світлі перспектив інтеграції у сучасний художній дискурс.

Таким чином, **актуальність теми дослідження** зумовлена:

- зростанням ролі історично інформованого виконавства (*HIP*) у світовій музичній практиці, включаючи новітній український досвід;
- активізацією суспільного інтересу до мистецтва контратенора в сучасному концертному та оперному виконавстві;
- недостатнім рівнем висвітлення мистецтва контратенора в українському музикознавстві як спеціального предмета.

Мета дослідження – з’ясувати шляхи актуалізації мистецтва контратенора як феномена європейської традиції на новітньому етапі його розвитку.

Відповідно до зазначеної мети поставлено наступні **завдання**:

- систематизувати наукові джерела, присвячені добі бароко та мистецтву контратенорів як його складовій;
- виявити загальні засади поетики музичного бароко, зокрема у вокальних жанрах;
- проаналізувати типовий жанрово-стилістичний комплекс вокальної музики бароко в аспекті виконавської специфіки;
- узагальнити класичні та новітні праці, присвячені історично інформованому виконавству (*Historically Informed Performance*);
- створити творчі портрети провідних контратенорів молодшої генерації на основі вивчення їх дискографії, висвітливши життєтворчість та еволюцію виконавського стилю;
- проаналізувати сучасний український досвід втілення історично інформованого виконавства на прикладі постановки опери Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» в Національній філармонії України (Київ, 2024).

Об’єкт дослідження – вокальне мистецтво Західної Європи;
предмет – мистецтво контратенора як феномен актуального виконавства ХХ-ХХІ століть.

Матеріал дослідження становлять теоретичні та практичні джерела, зокрема музикознавчі праці, нотні видання, аудіо- та відеозаписи виступів контратенорів, а також власний виконавський досвід автора дослідження. Серед яких нотний текст опери Г.Ф. Генделя «Агріппіна» (клавір, видавництво Bärenreiter-Verlag, 2015), опери А. Вівальді «Юстін» (клавір, видавництво Ricordi), опери Г. Перселла «Король Артур або Британський герой» (клавір, видавництво The Early Music Company, 1995);

- аудіо та відеозаписи видатних контратенорів: Альфреда Деллера (архівні записи творів Г. Перселла різних років, Harmonia Mundi, 1979); Андреаса Шолля (зокрема, аудіозаписи починаючи з 1994 року (кантати Й.С. Баха BWV 180, 49 & 115) до 2023 року (альбом *Invocazione Mariane*), відеозаписи концерту творів Г.Ф. Генделя, 1999 р., кантати *Stabat Mater* Марко Розано, 2008 р.); партія Нерона з відеозапису опери Г. Ф. Генделя «Агріппіна» (2004, режисер Фредерік Фісбах) у виконанні Ф.Жарускі;
- дискографія Ф. Жарускі (від запису опери А. Скарлатті *Sedecia, re di Gerusalemme*, 2001 р. до запису ораторії Й.А. Хасе *Serpentes ignei in deserto*, 2024 р.) та Я.Й. Орлінського (від альбому *Anima Sacra*, 2018 р. до запису ораторії Й.А. Хасе *Serpentes ignei in deserto*, 2024 р.);
- відеозапис прем’єри опери Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» в Національній філармонії України (2024 р.).

Ці матеріали висвітлюють еволюцію вокальної техніки й репертуару контратенорів та сприяють глибшому розумінню специфіки їхнього мистецтва в контексті сучасної музичної культури.

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві *вперше*:

- здійснено системне дослідження мистецтва контратенора як феномену сучасного вокального виконавства;
- на ґрунті узагальнення наукових джерел реконструйовано основні етапи відродження контратенора в контексті глобального руху НР другої половини XX століття;
- простежено взаємозв'язок активної діяльності нових генерацій контратенорів XX – XXI століть з ревіталізацією вокальної музики бароко (церковної та світської);
- з'ясовано розширення жанрово-стильових меж репертуару контратенорів за рахунок сучасної композиторської творчості та аранжувань;
- проаналізовано семантичні амплуа контратенора в різних жанрово-стильових площинах: від героїко-драматичних персонажів бароко до символічних та екзотичних образів у музиці XX – XXI століть;
- створено творчі портрети видатних представників європейської когорти контратенорів – Ф. Жарускі, Я.Й. Орлінського;
- введено до наукового обігу нові фактологічні матеріали, присвячені творчості українських контратенорів (В. Сліпака, Ю. Міненка, Р. Меліша, С. Цеми), зокрема перших реалізацій контратенорового тембру у вітчизняному оперному просторі (опера «Алкід» Д. Бортнянського, Львів, 2021; опера «Король Артур: у пошуках героя» Г. Перселла, Київ, 2024).

Отримала подальший розвиток концепція типологія персоналій різних генерацій контратенорів, як уособлення традиції спадкоємності в західноєвропейській культурі.

Уточнено відомості щодо співацького мистецтва контратенора як «історико-стильової емблеми» доби бароко та його ревіталізації в наш час.

Структура роботи – двочастинна. У Розділі 1 «Мистецтво контратенора у світлі поетики музичного бароко» представлено

комплексний аналіз зарубіжної історіографії, що дає змогу реконструювати історичну ретроспективу формування основних складових поетики музичного бароко. Особливу увагу приділено генезі терміну «контратенор» в музичному мистецтві – спочатку з позицій його функціонального значення як частини ранньої поліфонії, а згодом як окремого типу співацького голосу.

Проаналізовано еволюцію високих чоловічих голосів у різних національних школах Європи; акцентовано увагу на італійській вокальній традиції співаків-кастратів, що стала визначальною для оперної культури XVII–XVIII століть. Розкрито специфіку контратенового голосу та подано його сучасну класифікацію. Окремий підрозділ присвячено дослідженню мистецтва співаків-кастратів у контексті італійської барокової опери. Здійснено характеристику ключових вокальних жанрів епохи бароко (меси, ораторії, кантати, пасіону, опери). Окрема увага приділяється творчості провідних композиторів раннього бароко. Таким чином, зміст першого розділу всебічно висвітлює основні етапи становлення й розвитку мистецтва контратенора в системі поетики музичного бароко, а також окреслює його роль у трансформації європейської вокальної традиції.

У Розділі 2 **«Творчі постаті видатних контратенорів XX–XXI століть: виконавська аналітика»** зосереджено увагу на процесах актуалізації мистецтва контратенора в музичному виконавстві сучасності, передусім у площині практики НР та сучасних естетичних парадигм. Здійснено панорамний огляд розвитку мистецтва контратенорів у XX – XXI століттях, запропоновано їх умовну типологію (за генераціями). На прикладі дискографії та біографічних джерел складено творчий портрет Філіппа Жарускі, одного з найяскравіших представників сучасної контратенової школи. Докладно проаналізовано його інтерпретацію партії Нерона в опері Г.Ф. Генделя «Агріппіна», що стала зразком сучасного ідеалу стильного виконання барокового твору.

Здійснено інтерпретативно-стильовий аналіз життєтворчості Я.Й. Орлінського на ґрунті запропонованої методики аналізу феноменології

особистості сучасного співака. Окреслено основні етапи становлення як контратенора, його внесок у розвиток практики НІР.

Особливу увагу приділено українському досвіду відродження мистецтва контратенорів. Проаналізовано ключову роль мистецької платформи *Open Opera Ukraine* у розвитку національної практики популяризації барокової музики й залученні українських контратенорів до масштабних мистецьких проєктів. Представлено матеріал щодо участі автора дисертації у київській постановці опери Г. Перселла (в адаптації А. Бондаренка) «Король Артур: у пошуках героя» (жовтень 2024 року), яка отримала широке визнання.

«Крапку» в концепції дисертації становить автокоментар, присвячений аналізу педагогічної діяльності професора Наталії Говорухіної – єдиного в Україні викладача, яка вже довгий час здійснює вокально-методичну підготовку сучасних контратенорів на системних засадах.

Висновки. Систематизація проблем вивчення мистецтва контратенорів на новітньому етапі здійснювалася крізь призму особистого практичного досвіду автора дисертації як виконавця, що стало першою спробою наукової рефлексії цієї проблематики зсередини виконавської практики.

Відродження барокової опери в ХХ столітті сприяло формуванню цілої плеяди музикантів і колективів, які спеціалізуються на виконанні старовинної музики і здобули світове визнання. В наші дні бароко стало невід'ємною частиною музичної культури, а його традиції продовжують функціонувати як своєрідна система, цілком самодостатня і разом з тим відкрита процесам оновлення. «Надмірність» барокового мистецтва, його ускладненість і схильність до поєднання різнорідних елементів створили потужний ресурс для нових художніх рішень у сучасній культурі. У підході до виконання старовинної музики наразі домінує «аутентична виконавська стратегія» (за Ю. Ніколаєвською) та принципи «історично інформованого

виконавства» (НІР). Саме в цьому контексті перед сучасним виконавцем барокового репертуару постає надзавдання – знайти відповідний до конкретного твору підхід до роботи з музичним текстом, що потребує свідомого опанування, творчого осмислення особливостей метроритму, орнаментики, динаміки.

З'ясовано, що актуальний репертуар сучасних контратенорів вийшов за межі барокової музики. Композитори продовжують створювати новий репертуар, що впроваджується у виконавську практику і засвідчує затребуваність голосу в рамках сучасних стилістичних тенденцій.

Системний аналіз життєтворчості Ф. Жарускі дав змогу визначити засади виконавського стилю співака, позначені:

- ідеальним звуковим утіленням барокової оперної стилістики, що є засадничим при визначенні виконавського стилю як *універсального*;
- свідомим вибором звукообразного ідеалу, який позначено в основних критеріях творчої роботи співака;
- стрімким становленням завдяки надвисокому рівню вокальної техніки та багатогранність таланта співака-актора: його Нерон – привабливий, енергійний, пластичний, гнучко реагуючий на складні ситуації, що потребує від виконавця акторської емоційної мобільності;
- ціннісно-смысловими орієнтирами стилістично витриманого виконання.

Представлено методику виконавської аналітики співацької творчості на прикладі Якуба Йозефа Орлінського – одного з найяскравіших представників сучасної генерації контратенорів. Основні принципи його визначено виконавського стилю:

1. Історизм (співак активно досліджує та популяризує маловідомі (або взагалі невідомі) твори барокової музики; співпрацює з оркестрами й ансамблями, які виконують барокову музику на історичних інструментах (або їхніх копіях).

2. Досконалий *технічний арсенал* (ґрунтується на вільній роботі голосового апарату, що дозволяє оволодіти складною орнаментикою, колоратурами, кантиленою, контрольованим вібрато, з точністю передавати стилістику та нюанси барокових творів).

3. Вокально-сценічний імідж. Сценічний образ співака формується на поєднанні його виняткових вокальних здібностей, сценічних та акторських навичок; його експерименти з сучасною хореографією у процесі виконання старовинної музики, підсилюють харизматичний вплив на аудиторію.

4. Психологічна глибина та емоційність. Орлінський – не лише досконалий співак, а й *справжній артист*, здатний глибоко занурюватися в образ персонажа, переконливо відтворюючи *психологію перетворення під час проживання* своїх ролей. Це йому дає змогу бути унікальним інтерпретатором барокових творів не тільки з точки зору вокальної техніки, а й з точки зору *психотипу* співака, для якого внутрішня сила емоційного перевтілення стає одним із ключових **принципів виконавського стилю**.

Окрему увагу приділено осмисленню актуальності мистецтва контратенорів в українських реаліях, що набуває особливого інтересу в умовах євроінтеграції. Здійснено першу спробу антології українських контратенорів (В. Сліпака, Ю. Міненка, Р. Меліша, С. Цеми). На сучасному етапі розвитку українського музичного мистецтва з'являються твори, створені спеціально для контратенорового голосу. Серед них – «П'єро мертвопетлює» (1994) Олександра Козаренка, а також «Concerto grosso з позитивом» (2022) Євгена Петриченка.

Проаналізовано значну роль у популяризації та інституціоналізації барокового музичного мистецтва, яку відіграє мистецька платформа «Open Opera Ukraine». Особливий акцент зроблено на прем'єрі постановки опери Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» (2024) на сцені Національної філармонії України, в якій брали участь три українські контратенори – Роман Меліш, Тарас Кушнір і Дмитро Запорожан. Це унікальне явище для сучасного вітчизняного музичного виконавства, що

яскраво свідчить про актуалізацію і динамічний розвиток мистецтва контратенора в Україні.

Таким чином, завдяки виконавській творчості контратенорів відбувається розширення меж академічного вокального виконавства та формування інноваційних моделей міжкультурної взаємодії. Паралельно спостерігається поступова інтеграція контратенорового голосу у сферу сучасної академічної музики.

Ключові слова: музичне мистецтво, опера, оперне мистецтво, українська опера, вокальне амплуа, жанр, стиль, бароко, європейський досвід, музичний театр, вокальне мистецтво, вокальне виконавство, академічна музика, традиція, спів, музична драматургія, композиторська творчість, інтерпретація, імпровізація, синтез музичних форм, життєтворчість, соліст, спадкоємність.

SUMMARY

Zaporozhan D.V. Actualization of the Art of the Countertenor in Contemporary Musical Performance. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – Musical Art. – Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 2025.

This dissertation research is devoted to one of the current phenomena of contemporary musical performance – the art of the countertenor. In the context of growing international interest in the practice of Historically Informed Performance (HIP), this vocal tradition is experiencing an intense revival. The increasing public attention to the unique performance capabilities of countertenors – the possessors of the highest male voice – accounts for their active presence on the world's leading opera and concert stages, as well as their participation in studio and live recordings. Thanks to the creative work of

countertenors, the musical heritage of the Renaissance and Baroque eras is being revitalized, the boundaries of academic vocal performance are expanding, and innovative models of cross-genre and cross-stylistic interaction are being formed, in which this voice type provides an expressive resource for compositional experiments. Thus, the phenomenon of the countertenor emerges as a significant catalyst for contemporary artistic transformations in musical performance.

Within domestic (Ukrainian) musicology, the art of the countertenor has not yet become the subject of systematic analysis. Its historical and cultural origins, aesthetic characteristics, genre and stylistic specifics, and performance strategies remain insufficiently illuminated. The role of the art of the countertenor in the Ukrainian context, especially in light of prospects for integration into the contemporary artistic discourse, requires particular attention. **The relevance** of this research topic is determined by:

- the growing role of Historically Informed Performance (HIP) in world musical practice, including the latest Ukrainian experience;
- the heightened public interest in the art of the countertenor in modern concert and opera performance;
- the insufficient coverage of the art of the countertenor in Ukrainian musicology as a special subject of study.

Aim of the research. To determine the ways of actualizing the art of the countertenor as a phenomenon of the European tradition at the current stage of its development. Research tasks: In accordance with this aim, the following tasks were set:

- to systematize scholarly sources devoted to the Baroque era and the art of countertenors as its component;
- to identify the general principles of the poetics of Baroque music, particularly in vocal genres;
- to analyze the typical genre and stylistic complex of Baroque vocal music from the perspective of performance specifics;

- to summarize classical and modern works dedicated to Historically Informed Performance (HIP);
- to create artistic profiles (“creative portraits”) of leading young-generation countertenors based on a study of their discography, highlighting their life and the evolution of their performing style;
- to analyze contemporary Ukrainian experience in implementing Historically Informed Performance, using the example of the production of H. Purcell’s opera “King Arthur: In Search of a Hero” at the National Philharmonic of Ukraine (Kyiv, 2024).

The object of the study is Western European vocal art; **the subject** is the art of the countertenor as a phenomenon of performance in the 20th–21st centuries.

The **material** of the study includes theoretical and practical sources – musicological works, musical scores, audio and video recordings of countertenor performances – as well as the author’s own performing experience. Among these sources: musical scores: “Agrippina” by G.F. Handel (piano-vocal score, Bärenreiter-Verlag, 2015); “Giustino” by A. Vivaldi (piano-vocal score, Ricordi); “King Arthur, or The British Worthy” by H. Purcell (piano-vocal score, The Early Music Company, 1995);

- audio and video recordings of outstanding countertenors: Alfred Deller (archival recordings of works by H. Purcell from various years, Harmonia Mundi, 1979); Andreas Scholl (including audio recordings from 1994 – J. S. Bach’s cantatas BWV 180, 49 & 115 – up to 2023, “Invocazione Mariane” album; video recordings of a concert of Handel’s works, 1999; Marco Rosano’s “Stabat Mater” cantata, 2008); the role of Nero in the video recording of G. F. Handel’s opera “Agrippina” (2004, director Frédéric Fisbach) performed by Philippe Jaroussky;
- the discography of Philippe Jaroussky (from the recording of A. Scarlatti’s opera “Sedecia, re di Gerusalemme” in 2001 to the recording of J. A. Hasse’s oratorio “Serpentes ignei in deserto” in 2024) and of Jakub Józef

Orliński (from the album “Anima Sacra” in 2018 to the recording of J. A. Hasse’s oratorio “Serpentes ignei in deserto” in 2024);

- a video recording of the premiere of H. Purcell’s opera “King Arthur: In Search of a Hero” at the National Philharmonic of Ukraine (2024).

These materials illustrate the evolution of the countertenor’s vocal technique and repertoire, and contribute to a deeper understanding of the specifics of their art in the context of contemporary musical culture.

Scientific novelty of the results: In Ukrainian musicology, *for the first time*:

- a systematic study of the art of the countertenor as a phenomenon of contemporary vocal performance has been carried out;
- based on a synthesis of scholarly sources, the main stages of the countertenor’s revival in the context of the global HIP movement in the second half of the 20th century have been reconstructed;
- the relationship between the vigorous activity of new generations of countertenors in the 20th–21st centuries and the revitalization of Baroque vocal music (sacred and secular) has been traced;
- the expansion of the genre and stylistic boundaries of the countertenor repertoire through contemporary compositions and arrangements has been determined;
- the semantic roles of the countertenor in various genre-stylistic domains have been analyzed – from heroic-dramatic characters of the Baroque era to symbolic and exotic images in 20th–21st-century music;
- “creative portraits” of outstanding representatives of the European cohort of countertenors – Philippe Jaroussky and Jakub Józef Orliński – have been created;
- new factual material on the work of Ukrainian countertenors (V. Slipak, Yu. Minenko, R. Melish, S. Tsema) has been introduced into scholarly discourse, including the first instances of employing the countertenor timbre in

the national opera space (D. Bortnyansky's opera "Alcides", Lviv, 2021; H. Purcell's opera "King Arthur: In Search of a Hero", Kyiv, 2024).

Additionally, the concept of a typology of countertenor performers across generations – as an embodiment of the tradition of continuity in Western European culture – has been further developed.

Information regarding the singing art of the countertenor as a "historical-stylistic emblem" of the Baroque era and its revitalization in modern times has also been **clarified**.

The structure of the work is two-part. In Section 1 **"The Art of the Countertenor in Light of the Poetics of Musical Baroque"**, a comprehensive analysis of international historiography is presented, which allows a reconstruction of the historical retrospective of the formation of the main components of Baroque musical poetics. Special attention is given to the genesis of the term "countertenor" in musical art – initially in terms of its functional meaning as a part in early polyphony, and later as a separate type of singing voice.

The evolution of high male voices in various national schools of Europe is analyzed, with an emphasis on the Italian vocal tradition of castrato singers, which was crucial for the operatic culture of the 17th–18th centuries. The specifics of the countertenor voice are described and its modern classification is provided. A separate subsection is devoted to the art of the castrato singers in the context of Italian Baroque opera. Key vocal genres of the Baroque era are characterized (mass, oratorio, cantata, passion, opera), and special attention is paid to the works of leading composers of the early Baroque. Thus, the content of the first chapter thoroughly illuminates the main stages in the formation and development of the art of the countertenor within the system of Baroque musical poetics, and outlines its role in the transformation of the European vocal tradition.

Section 2 **"Creative Figures of Prominent Countertenors of the 20th – 21st Centuries: Performance Analytics"** attention is focused on the processes of actualizing the art of the countertenor in contemporary musical performance, primarily in terms of HIP practice and modern aesthetic paradigms.

A panoramic overview of the development of countertenor art in the 20th – 21st centuries is provided, and a conditional typology of countertenors by generation is proposed. Using discographies and biographical sources, a creative portrait of Philippe Jaroussky – one of the brightest representatives of the modern countertenor school – is compiled. His interpretation of the role of Nero in G.F. Handel's opera "Agrippina" is analyzed in detail, as it exemplifies the modern ideal of a stylistically informed Baroque performance.

An interpretative and stylistic analysis of the artistic career of Jakub Józef Orliński is carried out based on a proposed methodology for examining the phenomenology of a modern singer's personality. The main stages of his formation as a countertenor and his contribution to the advancement of HIP practice are outlined. Special attention is given to the Ukrainian experience of reviving the art of the countertenor.

The key role of the artistic platform Open Opera Ukraine in the development of a national practice for popularizing Baroque music – and in involving Ukrainian countertenors in large-scale artistic projects – is analyzed. The dissertation presents material on the author's participation in the Kyiv production of H. Purcell's "King Arthur: In Search of a Hero" (adapted by A. Bondarenko, October 2024), which received wide acclaim.

The concluding component of the dissertation is an auto-commentary focusing on the pedagogical activity of Professor Nataliya Hovorukhina – the only educator in Ukraine who has long been systematically providing vocal and methodological training for modern countertenors.

Conclusions. The range of problems in studying the art of the countertenor at the present stage has been systematized through the prism of the author's personal practical experience as a performer. This approach represents the first attempt at scholarly reflection on this issue from within performance practice itself. The revival of Baroque opera in the 20th century led to the rise of a whole generation of musicians and ensembles specializing in the performance of early music, who attained world recognition. Today, Baroque music has become an

integral part of musical culture, and its traditions continue to function as a distinct system – fully self-sufficient yet open to renewal. The “excessiveness” of Baroque art, its complexity and its penchant for combining heterogeneous elements, have created a powerful resource for new artistic solutions in contemporary culture. In approaching the performance of early music, the authentic performance strategy (per Y. Nikolaievska) and the principles of HIP now predominate. In this context, the modern performer of Baroque repertoire faces the super-task of finding an approach to the musical text that is appropriate for each specific work, which requires conscious mastery and creative understanding of Baroque meter-rhythm, ornamentation, and dynamics.

It has been found that the current repertoire of today’s countertenors has extended beyond Baroque music. Composers continue to create new works that enter into performance practice, confirming the demand for the countertenor voice within contemporary stylistic trends.

A systematic analysis of Philippe Jaroussky’s artistic career made it possible to define the foundations of his performance style, characterized by:

- an ideal sonic embodiment of Baroque opera style, which is fundamental in defining his performing style as universal;
- a conscious choice of a sound-image ideal, reflected in the key criteria of his creative work;
- rapid career development thanks to an extremely high level of vocal technique and the multifaceted talent of a singer-actor (his Nero is attractive, energetic, physically expressive, and reacts flexibly to complex situations – which requires from the performer a high degree of acting and emotional agility);
- value-semantic orientations centered on stylistically faithful performance.

Furthermore, a methodology for performance analysis of vocal artistry is presented through the example of Jakub Józef Orliński – one of the most brilliant representatives of the current generation of countertenors. The main principles of his performing style are defined as:

1. Historicism: Actively researching and promoting little-known (or entirely unknown) Baroque works, and collaborating with orchestras and ensembles that perform Baroque music on period instruments (or their replicas).
2. Masterful technique: A flawless technical arsenal based on free control of the vocal apparatus, allowing mastery of elaborate ornamentation, rapid coloratura passages, cantilena, and controlled vibrato – all to accurately convey the style and nuances of Baroque compositions.
3. Vocal-stage persona: A stage image shaped by exceptional vocal ability combined with stagecraft and acting skills. His experiments with modern choreography during performances of early music amplify his charismatic impact on the audience.
4. Psychological depth and emotionality: Orliński is not only a consummate vocalist but also a true artist capable of deeply immersing himself in character, convincingly portraying psychological transformations as he embodies his roles.

This enables him to be a unique interpreter of Baroque works not only in terms of vocal technique, but also in terms of artistic persona – for whom the inner power of emotional transformation becomes a key **principle of performance style**.

Separate consideration is given to the relevance of the art of the countertenor in Ukrainian realities, which is of particular interest in the context of European integration. The dissertation makes the first attempt at an anthology of Ukrainian countertenors (V. Slipak, Yu. Minenko, R. Melish, S. Tsem). At the current stage of development of Ukrainian musical art, works are appearing that are written specifically for the countertenor voice – among them “Pierrot Death-Loops” (1994) by Oleksandr Kozarenko, and “Concerto grosso with positiv” (2022) by Yevhen Petrychenko.

The significant role played by the artistic platform Open Opera Ukraine in popularizing and institutionalizing Baroque musical art is analyzed. Special emphasis is placed on the premiere of H. Purcell’s “King Arthur: In Search of a

Hero” (2024) on the stage of the National Philharmonic of Ukraine, which featured three Ukrainian countertenors – Roman Melish, Taras Kushnir, and Dmytro Zaporozhan. This unique event in contemporary Ukrainian musical performance vividly demonstrates the actualization and dynamic development of the art of the countertenor in Ukraine.

Thus, the creative activity of countertenors is expanding the boundaries of academic vocal performance and shaping innovative models of intercultural interaction. In parallel, one can observe the gradual integration of the countertenor voice into the realm of contemporary classical music.

Keywords: musical art, opera, operatic art, Ukrainian opera, vocal fach, genre, style, Baroque, European experience, musical theatre, vocal art, vocal performance, academic music, tradition, singing, musical dramaturgy, compositional creativity, interpretation, improvisation, synthesis of musical forms, creative biography, soloist, continuity.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України:

1. Запорожан, Д.В. (2024). Творчість Якуба Йозефа Орлінського у дзеркалі сучасних тенденцій мистецтва контратенорів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71, 107 – 121. DOI: [10.34064/khnum1-71.07](https://doi.org/10.34064/khnum1-71.07)
https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problems_71_7_Zaporozhan.pdf
2. Запорожан, Д.В. (2024). Філіп Жарускі як *homo interpretatus* (на прикладі образу Нерона з опери «Агріппіна» Г.Ф. Генделя). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 22 – 34. DOI: [10.34064/khnum1-72.02](https://doi.org/10.34064/khnum1-72.02)
https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problems_72_2_Zaporozhan.pdf

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska Y., Melnyk, S., Zaporozhan, D. (2024). Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing, Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(4). 574–600. DOI: [10.51576/ymd.1559217](https://doi.org/10.51576/ymd.1559217)
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/4254448>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. МИСТЕЦТВО КОНТРАТЕНОРА У СВІТЛІ ПОЕТИКИ МУЗИЧНОГО БАРОКО.....	30
1.1 Історія та історіографія.....	30
1.2 Специфіка співацького голосу.....	44
1.3 Мистецтво співаків-кастратів.....	56
1.4 Жанрово-стильові особливості музики бароко. Композиторське коло.....	65
Висновки до Розділу 1.....	93
 РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІ ПОСТАТІ ВИДАТНИХ КОНТРАТЕНОРІВ XX–XXI СТОЛІТЬ: ВИКОНАВСЬКА АНАЛІТИКА.....	 96
2.1 Передумови популяризації контратенорів у контексті руху Historically Informed Performance.....	96
2.2 Панорамний огляд персоналій видатних контратенорів.....	106
2.3 Ф. Жарускі як представник виконавського мистецтва XXI століття.....	113
2.4 Феномен Я.Й. Орлінського: досвід інтерпретативно-стильового аналізу.....	126
2.5 Український досвід відродження мистецтва контратенорів.....	135
2.5.1 Прем'єрний показ вистави Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» (Київ, 2024).....	143
2.5.2 В класі професора Н. Говорухіної.....	169
Висновки до Розділу 2.....	174
ВИСНОВКИ.....	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	182
ДОДАТКИ	190

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Вокальне мистецтво є важливою складовою європейської культури, що охоплює та відображає як музично-естетичні, так і соціокультурні виміри художньо-духовного досвіду людства. Голос як первинний інструмент музичної комунікації виконує низку функцій: семантичну (передача інформативного тексту), емоційну (фіксація художніх переживань і психологічних станів), перформативну (сценічна презентація музичних образів), символічну (приєднання до традиції як «пам'яті культури»).

Від античного театру та молитовного співу доби Середньовіччя до новоєвропейської опери вокальна практика формувалася як складна система жанрово-стильових та віртуозно-технічних моделей, що безпосередньо відображають суспільні запити, естетичні орієнтири та духовний досвід кожної історичної епохи.

Дисертаційне дослідження присвячено одному з актуальних феноменів сучасного музичного виконавства – мистецтву контратенора. Поширеною є думка, що цей феномен пов'язаний, насамперед, з бароковою музикою, однак таке уявлення є доволі звуженим. Історичне коріння контратенорового голосу сягає часів Середньовіччя та Ренесансу, охоплюючи значний етап розвитку європейської вокальної культури. Упродовж століть цей тип голосу зазнавав як періоди тріумфального визнання й піднесення, так і повного занепаду та нерозуміння.

Лише у XX столітті завдяки наполегливій роботі когорти дослідників (зокрема Пітера Джайлза), визначних композиторів (Бенджаміна Бріттена, Леонарда Бернстайна, Філіпа Гласа, Арво Пярта) та цілої плеяди видатних співаків (Альфреда Деллера, Рассела Оберліна, Пола Есвуда, Андреаса Шолля та ін.) контратеноровий голос повертає собі статус повноцінного художньо-виразного інструмента.

Важливо зазначити, що в епоху бароко в західноєвропейській вокальній практиці існували й інші носії високих чоловічих голосів, які

співіснували паралельно з контратенорами. Так, у французькій оперній традиції значного поширення набув тип голосу *haute-contre* – високий тенор, або чоловіче контральто, що був незамінним у багатьох операх французьких композиторів. Типовими для цього голосу були, зокрема, партії Ациса в опері «Ацис і Галатея» Жана-Батіста Люллі; Гри в «Версальських насолодах» Марка-Антуана Шарпантьє; Іполіта в «Іполіті та Аріції» Жана-Філіппа Рамо та ін. Ці співаки (зокрема П'єр Желіот та Жозеф Легро), хоча й поступалися рівнем вокальної віртуозності найяскравішим представникам італійської школи – кастратам Фарінееллі (Карло Броскі), Сенезіно (Франческо Бернанді), Каффареллі (Гаetano Майорано) та Луїджі Маркезі, однак їхнє існування в оперному житті Франції засвідчувало автономність статусу високого чоловічого голосу як усталеного явища європейської вокальної традиції.

У сучасному музичному часопросторі, в якому важливе місце займають практики історично інформованого виконавства (*Historically Informed Performance*), мистецтво контратенора вирізняється особливою значущістю, набуваючи ознак інтенсивної популяризації, яку можна умовно означити як досягнення «критичної точки» суспільного та професійного інтересу.

Зростаюча увага до унікальних виконавських можливостей контратенорів зумовлює їхню активну присутність на провідних оперних і концертних сценах світу, а також участь у студійних та живих записах. Крім того, цей процес, у свою чергу, стимулює низку важливих культурно-мистецьких явищ: ревіталізацію музичної спадщини епохи Ренесансу та бароко, розвиток інноваційних моделей міжжанрової, полістилістичної та інтеркультурної взаємодії.

Таким чином, феномен контратенора постає не лише як специфічний тип чоловічого співацького голосу, але й як вагомий чинник сучасних художніх трансформацій у сфері музичного виконавства. Його роль розкривається у взаємодії традицій і новаторства, у поєднанні естетичних

кодів давнього й сучасного, сакрального й театралізованого. У цьому контексті формується новий історико-культурний феномен – мистецтво контратенора, в якому перехрещуються різні жанри, стилі та виконавські практики.

У вітчизняному музикознавстві мистецтво контратенора досі не стало об'єктом системного парадигмального аналізу. Його історична генеза, естетичні характеристики, жанрово-стильова специфіка та виконавські стратегії залишаються недостатньо вивченими, що актуалізує потребу в поглибленому дослідженні мистецтва контратенорів на новітньому етапі.

В межах сучасної інтерпретології склалися когнітивні моделі, які можна задіяти в якості інструментарію для аналітичного опису творчої діяльності «зіркових» носіїв контратенорового мистецтва, а також осмислення ролі цього феномена в європейському й українському мистецькому часопросторі.

Таким чином, **актуальність теми дослідження** зумовлена:

- зростанням ролі історично інформованого виконавства (*HIP*) у світовій музичній практиці, включаючи новітній українській досвід;
- активізацією суспільного інтересу до мистецтва контратенора в сучасному концертному та оперному виконавстві;
- недостатнім рівнем висвітлення мистецтва контратенора в українському музикознавстві як спеціального предмета.

Додатковим маркером актуальності теми дослідження є практичний досвід автора як концертуючого інтерпретатора старовинної вокальної музики, зокрема творів доби західноєвропейського бароко¹.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Її зміст відповідає

¹ Див. Додаток А (приклади 4-6). Афіші концертів Дмитра Запорожана.

комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» на 2022–2027 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол вченої ради №5 від 29.12.2021 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол №3 від 28.10.2021 р.) та уточнено (протокол №8 від 27.01.2025 р.).

Мета дослідження – з’ясувати шляхи актуалізації мистецтва контратенора як феномена європейської традиції на новітньому етапі його розвитку.

Відповідно до зазначеної мети поставлено наступні **завдання**:

- систематизувати наукові джерела, присвячені добі бароко та мистецтву контратенорів як його складовій;
- виявити загальні засади поетики музичного бароко, зокрема у вокальних жанрах;
- проаналізувати типовий жанрово-стилістичний комплекс вокальної музики бароко в аспекті виконавської специфіки;
- узагальнити класичні та новітні праці, присвячені історично інформованому виконавству (*Historically Informed Performance*);
- створити творчі портрети провідних контратенорів молодшої генерації на основі вивчення їх дискографії, висвітливши життєтворчість та еволюцію виконавського стилю;
- проаналізувати сучасний український досвід втілення історично інформованого виконавства на прикладі постановки опери Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» в Національній філармонії України (Київ, 2024).

Об’єкт дослідження – вокальне мистецтво Західної Європи;
предмет – мистецтво контратенора як феномен актуального виконавства ХХ-ХХІ століть.

Матеріал дослідження становлять теоретичні та практичні джерела, зокрема музикознавчі праці, нотні видання, аудіо- та відеозаписи виступів контратенорів, а також власний виконавський досвід автора дослідження. Серед яких нотний текст опери Г.Ф. Генделя «Агріппіна» (клавір, видавництво Bärenreiter-Verlag, 2015), опери А. Вівальді «Юстін» (клавір, видавництво Ricordi), опери Г. Перселла «Король Артур або Британський герой» (клавір, видавництво «The Early Music Company», 1995);

- аудіо та відеозаписи видатних контратенорів: Альфреда Деллера (архівні записи творів Г. Перселла різних років, Harmonia Mundi, 1979); Андреаса Шолля (зокрема, аудіозаписи починаючи з 1994 року (кантати Й.С. Баха BWV 180, 49 & 115) до 2023 року (альбом «*Invocazione Mariane*»), відеозаписи концерту творів Г.Ф. Генделя, 1999 р., кантати «*Stabat Mater*» Марко Розано, 2008 р.); партія Нерона з відеозапис опери Г. Ф. Генделя «Агріппіна» (2004, режисер Фредерік Фісбах) у виконанні Ф.Жарускі;
- дискографія Ф. Жарускі (від запису опери А. Скарлатті «*Sedecia, re di Gerusalemme*», 2001 р. до запису ораторії Й.А. Хассе «*Serpentes ignei in deserto*», 2024 р.) та Я.Й. Орлінського (від альбому *Anima Sacra*, 2018 р. до запису ораторії Й.А. Хассе «*Serpentes ignei in deserto*», 2024 р.);
- відеозапис прем'єри опери Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» в Національній філармонії України (2024 р.).

Ці матеріали висвітлюють еволюцію вокальної техніки й репертуару контратенорів та сприяють глибшому розумінню специфіки їхнього мистецтва в контексті сучасної музичної культури.

Методи дослідження. Матеріал і концепція роботи передбачає взаємодію загальних та спеціальних наукових підходів, зокрема:

- *історичний* – дає можливість дослідити процес формування та розвитку мистецтва контратенора в хронологічному аспекті;

- *системний* – що презентує мистецтво контратенорів як важливу частину сучасної музичної культури;
- *жанрово-стильовий* – що розкриває специфіку інтерпретації мистецтва контратенорів у творчості композиторів різних епох;
- *порівняльний* – допомагає встановити спільні та відмінні ознаки старовинного та сучасного вокального мистецтва;
- *біографічний* – для висвітлення факторів, що вплинули на життєтворчість видатних контратенорів;
- *інтерпретаційний* – що досліджує мистецтво контратенорів крізь призму фізіологічних та вокально-технічних особливостей, виявляє специфіку інтерпретації контратенорового репертуару.

Теоретична база. Концепція роботи спирається на загальнонаукові та спеціальні джерела з фундаментальних розділів музикознавства:

- *музична естетика і поетика епохи бароко* (С. Мельник, Л. Сагайдак, Л. Серганюк, Н. Фоменко, *W. Apel, A. Beyschlag, F. Blume, P. Burke, J. Butt, M. Cyr, J. Deleuze, D. Epstein, D.G. Grout, T. Jasiński, E. d'Ors, B. Haynes, V.W. Hill, S. McClary, J. Mattheson, C.V. Palisca, E. Panofsky, R.G. Rawson, R. Taruskin, P. Williams, H. Wölfflin*);
- *вокальне мистецтво бароко* (Б. Гнидь, В. Гіголаєва-Юрченко, Н. Говорухіна, П. Голубєв, Д. Євтушенко, Ж. Закрасняна, І. Іванова, І. Колодуб, Г. Куколь, М. Микиша, Д. Мисін, М. Михайлов-Сидоров, О. Найдюк, Ю. Сінь, О. Стахевич, Л. Тінь, М. Черкашина, О. Шуляр, *J. Abitbol, J. Agnus, M. Allen, P. Barbier, D. Boyden, K. Bozeman, T. Braithwaite, K. A. G. Brittain, K. Brunseen, T. Carter, J. Callaghan, J. Casper, J. Chapman, R. Colton, B. Coffin, L. Darnley, M. Dayme, B. Doscher, P. Duey, B. Fugate, R. Gates, P. Giles, T. Hemsley, A. Heriot, D. Howard, F. Lamperti, S. Leopold, M. Malde, G. Marchesi, S. Martin, S. McCoy, F.H. Netter, A. Parrott, J. Potter, M. Rancel, S. Ravens,*

J. Reetz, E. Rosand, I.R. Titze, D. Schröder, S. Sherman, J. Sundberg, C. Timms, P. Walker, L. F. Wiens, R. Wistreich, B. Wood, K.A. Zeller);

- *музичної інтерпретації* (О. Гужва, Г. Іванюшенко, Н. Ключинська, Н. Миколайчук, Ю. Ніколаєвська, Н. Харнонкурт, Л. Шаповалова, *L. Boichot, J. Butt, A. Dolmetsch, D. Epstein, R. Franks, N. Harnoncourt, M. Kalina, W. Landowska, F. Lech, R. Taruskin, A. Watson*).

Окремий корпус джерел складають спеціалізовані інтернет-сайти, присвячені мистецтву контратенорів та життєтворчості окремих співаків.

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві *вперше*:

- здійснено системне дослідження мистецтва контратенора як феномену сучасного вокального виконавства;
- на ґрунті узагальнення наукових джерел реконструйовано основні етапи відродження контратенора в контексті глобального руху НР другої половини ХХ століття;
- простежено взаємозв'язок активної діяльності нових генерацій контратенорів ХХ – ХХІ століть з ревіталізацією вокальної музики бароко (церковної та світської);
- з'ясовано розширення жанрово-стильових меж репертуару контратенорів за рахунок сучасної композиторської творчості та аранжувань;
- проаналізовано семантичні амплуа контратенора в різних жанрово-стильових площинах: від героїко-драматичних персонажів бароко до символічних та екзотичних образів у музиці ХХ – ХХІ століть;
- створено творчі портрети видатних представників європейської когорти контратенорів – Ф. Жарускі, Я.Й. Орлінського;
- введено до наукового обігу нові фактологічні матеріали, присвячені творчості українських контратенорів (В. Сліпака, Ю. Міненка, Р. Меліша, С. Цеми), зокрема перших реалізацій контратенорового

тембру у вітчизняному оперному просторі (опера «Алкід» Д. Бортнянського, Львів, 2021; опера «Король Артур: у пошуках героя» Г. Перселла, Київ, 2024).

Отримала подальший розвиток концепція типологія персоналій різних генерацій контратенорів, як уособлення традиції спадкоємності в західноєвропейській культурі.

Уточнено відомості щодо співацького мистецтва контратенора як «історико-стильової емблеми» доби бароко та його ревіталізації в наш час.

Таким чином, дослідження заповнює суттєву прогалину у вітчизняній музикознавчій науці, пропонуючи комплексне переосмислення мистецтва контратенора як феномена сучасної музичної культури.

Практичне значення отриманих результатів обумовлене вимогами універсалізації всіх рівнів професійної діяльності співака: при вивченні музичного твору, його інтерпретації на концертній сцені, в педагогічному процесі для розвитку інтонаційно-слухового та аналітичного мислення співака. Когнітивні моделі, апробовані в дисертації, є базовими для теорії та практики вокального мистецтва й можуть бути використані в освітніх програмах вищих закладів мистецької освіти України, а також як допоміжний матеріал для викладачів усіх рівнів освіти.

Матеріали та висновки дисертації знайдуть своє місце в навчальному процесі закладів вищої мистецької освіти при викладанні дисциплін: «Історія світової музичної культури», «Історія вокального мистецтва», «Основи вокальної методики», «Аналіз та інтерпретація музики».

Апробація отриманих результатів дослідження. Обговорення дисертації відбувалося на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського. Основні положення та висновки праці оприлюднені в доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях, в тому числі в рамках наукових проєктів:

- міжнародної конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року);
- науково-практичної конференції: «Міжнародні Герасимовські читання-2024. Musica Antiqua & Nova: контексти, сенси, втілення» (Київ, 9-11 квітня 2024 року);
- круглого столу до 85-річчя оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського «Оперна студія як феномен національного вокального мистецтва» (Харків, 10.12. 2024 р.);
- міжнародного науково-творчого проєкту «INTER-PROTO-LOGOS», присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025 року);
- науково-практичної конференції «Міжнародні Герасимовські читання-2025» (Київ, 8-10 квітня 2025 року).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у трьох наукових статтях: 2 – в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б); 1 стаття – в науковому зарубіжному виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних (Scopus).

Структура роботи. Дисертація складається з Анотації, Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (102 позиція), з них 76 – іноземними мовами та Додатків.

Загальний об'єм дослідження складає 199 сторінок, з них основного тексту – 163 сторінки.

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦТВО КОНТРАТЕНОРА У СВІТЛІ ПОЕТИКИ МУЗИЧНОГО БАРОКО

1.1. Історія та історіографія

Музичне мистецтво бароко, з притаманною йому винятковою складністю творів та особливою глибиною емоційної виразності, є важливим символом європейської культурної ідентичності. У сучасному контексті глобалізації та міжкультурного діалогу вивчення бароко постає не лише як повернення до джерел, а й як засіб глибшого розуміння художніх засад, що вплинули на формування європейських музичних традицій. Тож занурення у бароковий дискурс дозволяє не тільки взаємодіяти з естетичними стандартами минулого, але й осмислювати ті художні наративи, що продовжують впливати на сучасне мистецтво.

Так, історична ретроспектива стає ключем до розуміння виконавської культури XX – XXI століть, де доробок доби бароко постає не як застиглий артефакт, а як динамічне джерело натхнення, яке позачасово резонує з універсальними цінностями людського буття: любов'ю, пристрастю, боротьбою, стражданням, піднесенням. Саме тому бароковий репертуар нині широко представлений на найпрестижніших концертних й оперних сценах світу, а його інтерпретація стає об'єктом глибокої художньої рефлексії. Для аудиторії, що цінує автентичність, він відкриває можливість творчого діалогу з минулим на засадах концепції історично інформованого виконавства (англ. *Historically Informed Performance*; далі – *HIP*).

Напрямок *HIP*, який набув широкого розвитку з другої половини XX століття, передбачає не лише використання автентичних музичних інструментів і спирання на вивчення трактатів відповідної доби, але й глибші аспекти: реконструкцію самого музичного мислення, розуміння естетичних настанов барокових композиторів та усталених принципів виконавської стилістики. Відтак, можна припустити, що історично

інформоване виконавство – це не лише техніка, а певний спосіб почути минуле так, як воно звучало для своїх творців. Як зазначає Брюс Гейнс, «НІР пропонує виконання твору в стилі його оригінального часу» (*тут і далі переклад мій – Д.З.*) (Haynes, 2007 : 75). Таким чином, метою НІР є відтворення історичного звуку доби бароко не тільки зовнішніми засобами, а й через осмислення його внутрішньої поетики та естетики.

Для сучасних виконавців бароковий репертуар пропонує широкий спектр художніх можливостей: від творчих пошуків відповідності вокального дихання та фразування, опанування тонкого відчуття агогіки й майстерності орнаментики – до занурення в гендерно-виконавські стратегії (зокрема специфіку оперних партій, створених для співаків-кастратів, та практику травестійних ролей). Дослідження цього репертуару створює підґрунтя для переосмислення проблемних питань вокальної пластики, театральності й артистичності в контексті органічного синтезу історичних та сучасних елементів виконавства, дозволяючи звернутися до епохи, яка суголосо універсальному людському досвіду.

Показовим в цьому аспекті є сучасний інтерес до втілення барокової музики у проєктах, що поєднують високу естетику з актуальною інтерпретаційною мовою. Так, альбом *Farinelli* видатної італійської колоратурної мецо-сопрано Чечілії Бартолі / *Cecilia Bartoli*, випущений у 2022 році, став не просто даниною пам'яті Фаріnellі (Карло Броскі / *Carlo Broschi*) – одного з найвідоміших співаків в історії музичного виконавства, а й прикладом ретельного дослідження вокальної спадщини та глибоко осмисленого акторського перевтілення. Історична реконструкція тут поєдналася з концептуальним сценічним образом: Ч. Бартолі виконувала твори в образі «барокової дівки з бородою», що сприймається як іронічний натяк на цитату гендерної особливості барокової опери. Сама співачка пояснила, що накладна борода в цьому проєкті – це, передусім, символ сценічної трансформації виконавця, а не буквальне відтворення

анатомічних особливостей кастратів². Такий творчий жест актуалізував історичний контекст (адже справжній Фаріnellі не міг мати бороди через кастрацію) і водночас надав проєкту сучасного художнього звучання.

Вагоме місце в музичному виконавстві сьогодення займає діяльність колективів та окремих музикантів, які сповідують принципи НІР. Серед них – ансамбль *Les Arts Florissants* під керівництвом Вільяма Крісті / *William Christie* та Пола Агню / *Paul Agnew* (із заснованою ними щорічною Академією барокового виконавства для молодих музикантів); легендарний гамбіст і диригент Жорді Саваль / *Jordi Savall i Bernadet* з ансамблем *Hespèrion XXI*, колективи *Il Pomo d'Oro*, *Il Giardino Armonico*, *Le Poème harmonique*; а також сучасні зірки барокового співу – контратенори Андреас Шолль / *Andreas Scholl*, Філіпп Жарускі / *Philippe Jaroussky*, Франко Фаджолі / *Franco Maximiliano Fagioli*, франко-італійська співачка Леа Дезандр / *Lea Desandre* та інші.

У ХХІ столітті інтерпретація барокового репертуару залишається предметом активних фахових дискусій, що охоплюють питання естетики, стилю, філософії та культурної політики. Актуальність цього явища полягає в тому, що музика бароко сприймається не лише як історичний артефакт, але й як динамічна культурна матриця, що віддзеркалює поступові трансформації способів музичного сприйняття. Барокова музика постає своєрідним звуковим всесвітом, який корелює з глибинними соціокультурними, когнітивними й психодинамічними змінами в колективній свідомості, відображаючи зрушення в системі цінностей, пов'язаних із духовним буттям, трансцендентним досвідом та міжособистісною комунікацією.

Огляд наукових досліджень дозволяє стверджувати, що поняття «бароко» у сучасному гуманітарному дискурсі трактується не лише як історико-стильова категорія, а й як комплексний тип художнього мислення,

² Bartoli, C. (2020, January 23). *My Farinelli album taught me to sing countertenor songs*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2020/jan/23/cecilia-bartoli-my-farinelli-album-countertenor-songs>

в якому естетика втрачає стабільні форми та набуває риторичної, експресивної, часто полемічної природи.

На відміну від європейської поезії та літератури, в яких символом народження гуманістичної самосвідомості вважають сонети Франческо Петрарки / *Francesco Petrarca*, у музиці бароко немає єдиного джерела стилістичного походження. Провідна українська клавесиністка й дослідниця Н. Фоменко підкреслює: «мінливість, афектація та динамізм – визначальні риси для естетики Бароко, – мали подібний прояв у різних видах мистецтв. У візуальних – через набуття прямими лініями звивистих форм, асиметрії. Так, у живопису дедалі рідше трапляються чисті фарби, використовуються різноманітні відтінки, яскраві кольори. В архітектурі, своєї черги, виникає криволінійність планів, вигини» (Фоменко, 2021 : 20). Синкретичний характер становлення барокового стилю є очевидним: на основі принципів риторики формується естетика музичного афекту шляхом синтезу різних мистецьких доменів – звуку, слова, сценічної дії, жесту. Водночас вже у XVII столітті естетика бароко зафіксувала необхідність синестетичної взаємодії мистецтв у жанрах як духовної, так і світської музики.

Зазначимо, що еволюція барокового вокального мистецтва відбувалася на тлі довготривалої та складної траєкторії розвитку співацького голосу – від архаїчних магічних співів до витончених форм богослужбового ритуалу. На цьому ґрунті сформувалася система жанрів, яка символічно кодифікувала цілісну картину світу, в центрі якої – сакральне начало, Бог. Численний досвід *homo cantor*³ у жанрах сольного та поліфонічного співу (мадригали, мотети, *chanson*⁴ тощо) виступав меридіанами духовного простору.

³ *homo cantor* (лат.) – людина-співець.

⁴ *chanson* (фр.) – французька пісня. Мається на увазі жанр професійної поліфонічної музики XV – XVI століть.

Формування нових вокальних жанрів у кінці XVI – на початку XVII століття слугувало передумовою прагнення «віднайти нові засоби звукової виразності та розширити виконавський ресурс не тільки у музично-театральній практиці Західної Європи» а й в інших жанрових сферах (церковної та камерно-інструментальної музики)» (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievskaya, Melnyk, 2024 : 575).

У процесі багатовікової еволюції синтезу слова, співу і танцю виникли нові способи музикування, активно розвивалися музичні інструменти та їхні ансамблеві форми, а також різновиди співацьких голосів. Серед останніх особливе місце посів контратенор – тип співацького голосу, що в сучасному професійному середовищі асоціюється, насамперед, із виконанням ранньої (передусім барокової) вокальної музики.

Підкреслимо, що культура як складова художнього хронотопу Західної Європи «<...> залежить не лише від наявності певних співацьких голосів чи удосконалення технологій “звуковибудування”. Справжнім маркером музичної комунікації для сучасного слухача є відчуття історичного стилю музики, яка потрапляє в його естетичну “оптику”» (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievskaya, Melnyk, 2024 : 575). Відповідно, вивчення барокової поетики виконавства в контексті сучасних презентацій її зразків є вкрай актуальним напрямом музикознавства. Цей напрям охоплює, з одного боку, традиції згаданого НІР (їхні національні варіанти та трансформації, режисерські стратегії, сценографічні рішення), аналіз знакових виступів і персоналій, а також вокальних ролей у контексті оновлених інтерпретаційних підходів; з іншого – фокусується увага на універсальних властивостях барокового вокального стилю та його локальних проявах. Приміром, дослідниця Лю Тін відзначає універсальність стилю барокових арій, які поєднують слово, спів та елементи танцю, водночас вказуючи на національні відмінності: італійська барокова арія відображає риси тодішньої оперної стилістики, німецька – тяжіє до традицій церковного співу, а французька фокусує ідею синтезу співу і

танцю. Дослідниця аналізує яскравий приклад французької традиції *air de cour* «як складової музично-театральних вистав *ballet de cour* (придворного балету). Вона (*air de cour* – Д.З.) є типовим зразком вокальної музики Бароко, дуже складної для виконання у стильовому відношенні. Це стосується як технічної сторони, так і художньої, як вимог до якості звучання, тембрового забарвлення, так і образно-естетичного відтворення старовинних текстів» (Лю Тін, 2022 : 67).

Специфіка барокового вокального мистецтва отримала оригінальне висвітлення в гендерно-виконавському напрямі сучасної музикології. Зокрема, Юань Сінь аналізує оперну партію Аріоданта (з однойменної опери Г.Ф. Генделя) крізь зміну виконавського складу (від оригінального виконання партії кастратом до сучасних трактувань контратенорами та мецо-сопрано) і розглядає естетичний вплив таких «тембрових модуляцій» на слухацьке сприйняття. Дослідниця зазначає, що такий комплексний аналіз «<...> є важливою передумовою творчого розуміння музичних творів епохи бароко, найбільш точної інтерпретаційної передачі виконавцями їх сутності, закладеної композитором у тексті твору та спрямованої на адекватну реакцію слухачів» (Юань Сінь, 2023 : 138).

Серед сучасних дослідників національних традицій епохи бароко слід назвати праці Роберта Роусона / *Robert G. Rawson* (2013), який у своїх дослідженнях зосереджується на локальних барокових традиціях, зокрема чеській, акцентуючи на особливій ролі сільського середовища, в умовах якого виникла і розвивалася творчість богемських композиторів доби бароко, а також Томаша Яшінські / *Tomasz Jasiński* (2015), який порушує питання значення музично-риторичних фігур у мистецтві польського бароко, розглядаючи їх як засоби трансформації літературних ідей у музиці за допомогою специфічних символів (звуконаслідування, алегоричні конструкції тощо).

Вітчизняні дослідники О. Гужва та Н. Миколайчук (2019), аналізуючи провідні принципи естетики й виконавських традицій бароко,

підкреслюють, що опанування вокально-методичної літератури цієї епохи у поєднанні з аналізом мистецтва сучасних інтерпретаторів барокової музики формує підґрунтя не лише для збереження унікальної творчої спадщини Нового часу, а й для її популяризації серед молодих виконавців. Зазначені автори також акцентують на важливості барокового репертуару в процесі становлення професійного сучасного співака.

Отже, сучасна музикознавча думка окреслює різні вектори дослідження барокового вокального мистецтва – від вивчення естетичних принципів і історичних джерел до гендерних стратегій та національних виконавських шкіл. Це розмаїття наукових підходів підкреслює актуальність обраної теми та забезпечує ґрунтовну теоретичну базу для її подальшого аналізу.

Зважаючи на те, що завдання Розділу 1 дисертації полягають в обґрунтуванні феномена контратенора у сучасній музичній культурі крізь призму барокової поетики, доцільно розпочати з визначення стратегій, пов'язаних із тенденціями інтерпретації жанрів бароко як автентичних зразків ревіталізації в умовах епохи глобалізації. Це передбачає:

- 1) висвітлення фундаментальних принципів виконавської поетики доби музичного бароко;
- 2) аналіз окремих знакових оперних партій, у яких застосовано гендерно-специфічний підхід до відтворення автентичного оперного тексту;
- 3) підкреслення ролі контратенора у сучасному вокальному мистецтві з позиції історично інформованого виконавства.

Перш за все, важливим є той факт, що бароко охоплює історичний відтинок приблизно у 150 років (умовно 1600 – 1750 pp.), які позначилися в історії періодом стрімких культурних відкриттів, глибоких політичних і соціальних потрясінь. Наукові революції, започатковані працями Галілео Галілея / *Galileo di Vincenzo Bonaiuti de 'Galilei*, Рене Декарта / *René Descartes*, Ніколая Коперника / *Mikolaj Kopernik*, Ісаака Ньютон / *Isaac*

Newton, допомогли суттєво розширити світоглядні горизонти і переосмислити картину Всесвіту, поставивши під сумнів усталені догми попередніх епох.

Одночасно з науковими та географічними відкриттями у суспільному житті загострилися національно-визвольні й соціальні рухи, формувалися нові держави. Відбувалася централізація влади і занепад феодального устрою – доба, знана в історіографії як «вік абсолютизму», коли монархи прагнули підпорядковувати собі феодальних володарів, що тягло за собою об'єднання розроблених територій під владою монархів.

Окрім світської влади, вагомою була й влада духовна. Церква справляла не менший, а подекуди навіть більший вплив на мистецтво. Попри науково-технічний прогрес, який частково підірвав авторитет церкви, духовна влада в епоху бароко залишалася вельми впливовою. Релігія визначала світогляд, моральні орієнтири та соціальну поведінку широких верств населення.

Відомо, що поняття «бароко» досі залишається дискусійним у науковому середовищі. Дехто вважає що це – стиль, дехто, що це – художній напрям чи навіть світоглядна парадигма, що охоплює різні сфери культури. Так чи інакше, бароко протиставляють Ренесансу, адже ці епохи уособлюють різні типи світосприйняття. Якщо в центрі ренесансного гуманізму було прагнення втілити ідеальний образ людини як вінця творіння, уособлення гармонії, краси й досконалості, то в добу бароко на перший план виходить людина реальна – зі своїми пристрастями, страхами та гріхами. Якщо культура Ренесансу проголошувала ідеали особистої свободи та радості буття, натомість барокова культура висувала на передній план своєрідні обмеження – віру, обов'язок, моральний імператив, тиск обставин і долі. Людина доби бароко не просто милується світом – вона переживає драму власного існування.

Як мистецтвознавче поняття термін «бароко» був уперше введений у науковий обіг одним з найавторитетніших дослідників цього

стилю – швейцарським істориком і теоретиком мистецтва Генріхом Вольфліном / *Heinrich Wölfflin* (1864 – 1945). Він не тільки класифікував відмінності між різними художніми стилями, а й заклав основи формального аналізу мистецтва. Саме Г. Вольфлін одним з перших протиставив бароко та Ренесанс як два принципово різні способи світовідчуття: «Мистецтво Ренесансу – це мистецтво спокою та краси. Краса, яку воно нам пропонує, має визвольний вплив, і ми сприймаємо її як загальне відчуття благополуччя та рівномірне підвищення життєвої сили. Його творіння досконалі: в них немає нічого вимушеного чи пригніченого, неспокійного чи збудженого.<...> Бароко прагне іншого ефекту. Воно хоче захопити нас силою свого впливу, негайного і всепоглинаючого. Воно дає нам не загальне піднесення життєвих сил, а збудження, екстаз, сп'яніння. Його вплив на нас має бути лише миттєвим, тоді як вплив Ренесансу є повільнішим і тихішим, але тривалішим, таким, що викликає бажання залишитися в його присутності назавжди» (Wölfflin, 1968 : 38). Ці слова чітко визначають головну естетичну платформу бароко, що вкрай важливо для сучасного слухача, – не тільки споглядальна гармонія світу та людини (як у Ренесансі), а емоційний вплив, динаміка, афект, ілюзія.

У цьому контексті важливо згадати ще одного впливового теоретика – Ежена д'Орса / *Eugenio d'Ors* (1881-1954), який також сприймав бароко як тип мислення і буття: «Щоразу, коли ми знаходимо кулька суперечливих намірів, об'єднаних в одному жесті, стилістичний результат належить до категорії бароко. Бароковий дух, кажучи вульгарно та лаконічно, не знає, чого хоче. Він хоче одночасно “за” і “проти”» (d'Ors, 1993 : 33).

В такому розумінні, бароко постає не лише історичним явищем, а й широкою культуротворчою парадигмою. В епоху бароко навколишній світ бачився сповненим контрастів і протиріч. Кардинально змінилися уявлення про простір і час; на перший план вийшла тема Людини й за таких умов митець не міг більше творити, спираючись на канони «строного письма» чи

ренесансної гармонії. На зміну життєрадісним, світлим барвам прийшли напружені, глибокі, різкі «барокові» тони, покликані передати всю силу пристрастей і емоцій.

Аналізуючи барокову художню мову українська дослідниця Н. Ключинська наголошує, що: «Музика доби бароко зосереджена на почуттях, емоціях, їх втіленні в музиці та, що найважливіше – їх впливу на слухача. Тож за кожним виконавським прийомом, зазвичай, прихована певна естетична мета, емоційне наповнення, причина, що викликала цей засіб. В центрі художнього втілення є людина, її внутрішній світ, емоції, почуття, суб'єктивне сприйняття дійсності» (Ключинська, 2022 : 45).

Барокова культура, зокрема музична, протиставляє та водночас поєднує полярні начала: прекрасне й огидне, високе й низьке, трагічне й комічне, трансцендентне й тілесне. Бароко тяжіє до драматизму, перевантаженості образу, ефекту емоційного потрясіння. Якщо митці Ренесансу прагнули до гармонійного, цілісного сприйняття світу, то для творців бароко світ уявлявся як калейдоскоп контрастів, парадоксів і суперечностей, сповнений драматичних колізій, внутрішніх надломів та трагедій.

Отже, бароко не слід розглядати як антипод Ренесансу або як «крок назад» у культурній еволюції. Попри окремі явища, що сучасному спостерігачеві можуть здаватися менш «прогресивними» за гуманістичні ідеали Ренесансу, стиль бароко становить якісно новий етап розвитку мистецької свідомості. Митці цієї доби продовжували звертатися до античних джерел як основи своїх творів, однак відмовилися від їх буквального, «археологічного» відтворення (характерного ренесансній історіографії). Натомість вони переосмислювали античні сюжети крізь призму світоглядних координат своєї епохи.

Показовим прикладом є опера італійського композитора Клаудіо Монтеверді «Коронація Поппеї» (1642), створена на сюжет, описаний у «Анналах» Публія Корнелія Тацита / *Publius (Gaius) Cornelius Tacitus*. В цій

опері античні персонажі постають трансформованими: Нерон – не стільки деспот, скільки втілення пристрасті, а Оттон – не політичний інтриган, а трагічна жертва любовних колізій. Отже, йдеться не про ретельну адаптацію історичного матеріалу, а про нову естетичну концепцію, зорієнтовану радше на емоційну достовірність, ніж на фактографічну точність. Влучно окреслює жанрову новизну Тім Картер, зауважуючи: «“Коронацію Поппеї” <...> часто називають першою збереженою “історичною” оперою в сенсі представлення “реальних” персонажів з минулого, а не богів класичної міфології, пастухів вигаданої Аркадії чи квазіміфологічних героїв класичного або романтичного епосу» (Carter, 2002 : 270). Важливо тлумачити цю думку не як апологію документальної точності, а як позначення принципово нової – для середини XVII століття – моделі оперного мислення: звертаючись до реальних історичних персонажів, К. Монтеверді розгортає художнє дослідження людських афектів.

Ще одним показовим прикладом є «Орфей» (1607) К. Монтеверді – твір, що є яскравою ілюстрацією процесу зародження західноєвропейського оперного мистецтва. В основі сюжету закладено міф про поета Орфея, який силою музики намагається повернути з потойбіччя кохану Еврідіку. У бароковій інтерпретації цей сюжету набуває глибокого психологізму: мистецтво тут постає не лише як засіб спасіння, а як екзистенційна сила, спроможна кинути виклик смерті – хоча без гарантії щасливого фіналу. Трагізм розв’язки (Еврідіка назавжди втрачена) характерний для барокового світогляду, де перемога краси й кохання нетривка й постійно ускладнена силою фатуму.

Варто також згадати одну з найвизначніших робіт Георга Фрідріха Генделя – «Юлій Цезар в Єгипті» (1724). Попри історичну основу, ця опера являє собою глибоко драматичний психологічний портрет героїв – не стільки власне історичних, скільки «бароково-емотивних». Г.Ф. Гендель через музику розкриває не військові перемоги Цезаря, а його внутрішню вразливість, емоційну подвійність; Клеопатра ж постає не лише політичною

володаркою, а й втіленням жіночої сили, пристрасі й дипломатичного артистизму. Музична мова арій у цій опері будується на засадах афекту, риторичних фігур та різких контрастів – усіх характерних ознак барокового стилю. Ці приклади доводять: бароко не тільки зберігало зв'язок з античною спадщиною, але й глибоко її трансформувало, підпорядковуючи новому світовідчуттю – драматичному, афективному, індивідуалістичному.

Іншими словами дух бароко означає не пієтет перед класичним каноном, а свободу художнього мислення, емоційну насиченість риторики для формування адекватних уявлень про барокову культуру.

Навіть етимологічна багатозначність терміна «бароко» засвідчує його культурну метафоричність: від португальського *pérola barocca* («перлина неправильної форми»), італійського *barocco* – («хімерний силогізм») до французького *baroque* – («дивний, надмірний, штучний»). Отже, в терміні закладено підкреслення його первісної «анти-класичної» інтенції: відхилитися від прямолінійної гармонії й запропонувати естетику дисонансної хвилі.

Продовжуючи думку видатного вченого, знаходимо спільність цієї ідеї у метафорі Жюльєн Дельоза: «“Бароко” <...> це нескінченна складка» (Deleuze, 1993 : 35). Тобто її барокову форму можна трактувати як форму-рух, що містить в собі постійну змінність як естетичну цінність. Відповідно, бароковий світогляд відмовляється від цілісності й однозначності на користь багатозначності, глибини, внутрішньої напруги. Найяскравіше ця парадигма проявляється в музиці, де звукова форма постає не як замкнена гармонійна конструкція, а як динамічна система афектів.

У музичному мистецтві барокова парадигма матеріалізується через концепцію афектів, риторичну виразність, тематичну амбівалентність і «культивований» надмір. Як слушно зазначав Ервін Панофський, «Почуття людей бароко є (або принаймні може бути у творах великих майстрів) абсолютно непідробним, тільки воно не заповнює всю їхню душу. Вони не тільки відчують, але й усвідомлюють власні почуття. Поки їхні серця

тремтять від емоцій, їхня свідомість стоїть осторонь і «знає». Багатьом глядачам це може не сподобатися. Тільки не слід забувати, що цей психологічний розлом є логічним наслідком історичної ситуації, а водночас і самою основою того, що ми називаємо «сучасною» формою уяви і мислення» (Panofsky, 1995 : 75).

Однією з ключових ознак барокової естетики є орнаментальність, що простежується не лише в архітектурі та скульптурі, а й у музичних творах. Якщо в добу Ренесансу прикраси слугували переважно декоративним доповненням, то в добу бароко вони постають як самостійний засіб афективного впливу. У музичній мові це втілюється завдяки розмаїтій мелізматичі, риторичним фігурам та імпровізаційним варіаціям (передусім арії *da capo*), які не тільки збагачують мелодійний контур, а й підпорядковують форму твору виразові афекту, посилюючи емоційний ефект і безпосередньо впливаючи на слухача. Тож не випадково в музиці бароко культивуються такі принципи, які імітують мовлення, інтонацію, рухи та жести – це культура, яка не «звучить», а промовляє. Поєднання розкішної орнаментики з динамічними контрастами створюють акустичний аналог світлотіні.

Бароковий стиль в музиці вирізняється складною поліфонічною багатошаровістю, за якої самостійні мелодійні лінії не лише переплітаються, а часом і вступають у взаємну суперечність, створюючи багаторівневу складну «перспективу» музичного простору. Поліфонія для композиторів та виконавців XVII-XVIII століть – більше ніж техніка письма, це своєрідна когнітивна модель: численні голоси, погляди, емоції співіснують, вступають у конфлікт або досягають гармонії.

З настанням нової епохи змін зазнала також і ритмічна організація музики. Якщо від початку Середньовіччя й до кінця Ренесансу час у музиці сприймався як майже вічне, статичне начало, то в добу бароко відбулося цілковите переосмислення цього поняття: «вічний і нескінченний час Господа Бога перетворився в кінцевий час людського життя» (цит. за

Mattheson, 1981 : 55). Йоганн Маттезон наголошував, що в бароковій музиці спостерігається «виняткова однорідність між найважливішими частинами мелодії; суворий метричний поділ; повільний ритм у правильному малюнку; рівномірний, серйозний, але жвавий рух; відповідна довжина; і якомога більша єдність або схожість усіх частин» (там само : 215).

Прагнення барокових композиторів охопити всю гаму людських почуттів сприяло появі нових музичних жанрів – опери, кантати, ораторії – що, у свою чергу, зумовило пошук нових засобів емоційної виразності. Важливу роль у цих жанрах починає відігравати ритмічна пластика: швидкі фігурації та чітка метрична структура задавали один з основних афектів твору. Барокова оперна практика поставила перед виконавцями завдання опанувати граничні можливості голосу й володіти вокальною технікою на високому рівні. В англійській традиції цим вимогам найповніше відповідали фальцетисти, – співаки, які під час вокальної фонації використовували фальцетний режим роботи голосових складок і яких називали контратенорами. Такий тип голосу, на відміну від кастратів, формувався природним шляхом і став однією з характерних рис барокового вокального мистецтва.

Резюме. Поняття «бароко» доцільно трактувати як **світоглядну категорію**, що охоплює не тільки стиль, а й спосіб мислення і творення, заснований на парадоксі, афекті, складності й постійній трансформації. Завдяки цій багатосаровості стиль бароко не втрачає актуальності, як у межах музикознавства, так і в історичному контексті виконавської культури Західної Європи.

У контексті глибинного розуміння барокової естетики та її автентичного відтворення контратенор виступає не лише елементом вокальної класифікації, а й невід’ємною складовою барокової музичної поетики, адже саме цей голос у сучасному виконавстві найповніше реалізує принципи НІР. Йдеться не лише про точне відтворення архітектоніки твору – поліфонії, теорії афектів, чіткої метроритмічної організації

(структурованого такту як часовимірювальної одиниці, акцентування коротких ритмоформул, у поєднанні з розмаїттям афектів) та ролі інструменталізму, що зумовив появу нових жанрів, – але й про виконавську майстерність найвищого технічно-художнього рівня, яка забезпечує сучасним слухачам цілісне уявлення про образний світ барокової людини.

1.2. Специфіка співацького голосу

Людський голос виконує широкий спектр фонаційних функцій: від першої реакції немовляти на материнську колискову до мистецтва співу – одного з найскладніших психофізіологічних процесів і водночас найдосконалішого засобу художньої комунікації. Функціонування співацького голосу як найдавнішого «музичного інструмента» залежить від злагодженої роботи центральної нервової системи, органів голосового апарату та системи резонаторів. Хоча анатомо-фізіологічні параметри голосу людини зумовлені природою, його справжній мистецький потенціал розкривається лише за умови системної та послідовної вокальної підготовки.

Упродовж історичного розвитку музичного мистецтва типологія співацьких голосів формувалися поступово й неоднозначно, що засвідчують як збережені нотні джерела (творів Гійома де Машо / *Guillaume de Machaut* (~1300 – 1377), П'єра де ла Рю / *Pierre de la Rue*, 1452 – 1517), Якоба Обрехта (*Jacob Obrecht*, 1457 – 1505), Джованні П'єрлуїджі да Палестрини (*Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1525 – 1594), Орландо ді Лассо (*Orlando di Lasso*, 1532 – 1594), так і вокально-методичні трактати (Джованні Баттіста Бовічеллі (*Giovanni Battista Bovicelli*, 1550 – 1594), Джуліо Каччіні (*Giulio Caccini*, 1551 – 1618), П'єра Франческо Тозі (*Pier Francesco Tosi*, 1654 – 1732) та ін.

Феномен контратенора як виняткового співацького голосу неможливо адекватно осмислити поза контекстом історичної традиції існування високих чоловічих співацьких голосів, а також без урахування комплексу

фізіологічних, методологічних і соціокультурних чинників, які зумовлювали його формування в добу бароко та подальшу еволюцію в сучасній виконавській практиці.

Задля розуміння фізіологічних аспектів цього типу співацького голосу, слід дослідити етимон терміну.

Контратенор (лат. *contra* «проти», *tenor* «тримати мелодію», *contratenor* – тобто «протиставлений тенору», «над тенором») уперше з’явився у добу Середньовіччя (друга половина XIII століття) як позначення однієї з додаткових голосових ліній багатоголосних творів вокальних жанрів. Стає зрозумілим той факт, що він не уособлював собою чітку відповідність нашому сучасному уявленню про контратенора як повноцінного типу чоловічого співацького голосу. Протягом XIII – XIV століть у зразках ранньої поліфонії сформувалася система з трьох основних голосів: *superius* (відомий як дискант або сопрано – верхній голос), *tenor* (від лат. *tenere* – «тримати мелодію»), і *contratenor* – додатковий голос, який вівся в тому ж діапазоні, що й тенор, ніби протиставляючись йому.

Як зазначає відомий дослідник мистецтва контратенорів Пітер Гайлз / *Peter Giles*: «Серйозне утвердження чоловічого співацького голосу як сольного або хорового інструменту стало заснуванням нашої європейської вокальної системи. Хоровий діапазон поширювався як вгору, так і вниз. Зрештою, контратенор розділювався на дві окремі частини: спочатку позначені як *contra-tenor* та *contra-tenor secundus*» (Giles, 1994 : 21). Приблизно з середини XV століття відбулася октаво-диференціація цього голосу. Пізнішу трансформацію цього голосу описує дослідник Тім Брейсвейт / *Tim Braithwaite* який зазначає, що: «приблизно з 1450 року і до XVI століття в поліфонічній музиці того часу термін «контратенор» розділявся за функціями на два типи: голос який записувався нижче за тенора і називався *contratenor bassus*, тобто більш низький голос, який рухався проти тенора (згодом більш скорочено – *bassus*).

Інший голос, аналогічно з цим вищий за тенора, мав назву «*contratenor altus*», який також рухався проти тенора (згодом він називався роздільно – *countertenor* чи *altus*). Коли до *cantus*, *altus*, *tenor* та *bassus* додавалися інші голоси, то їм часто давали найменування відповідно до їх числа: наприклад, *quintus* (п'ятий голос), *sextus* (шостий голос), тощо» (Braithwaite, 2020 : 3). Відтоді термін *altus* (контратенор-альтус) закріпився за голосовою партією альта, розташованою між сопрано і тенором, а *contratenor bassus* став означати басову партію в нашому сучасному розумінні.

Згодом у різних вокальних традиціях партію, що розташовувалася між співрівними сопрано й тенором, почали називати по-різному: в Італії – *alto* або *contralto*, у Франції – *haute-contre*, в Англії – *countertenor*.

Варто наголосити, що в ренесансній та ранньобароковій практиці термін «контратенор» позначав насамперед *функцію* в поліфонічній фактурі, а не спосіб звукоутворення. Про це свідчить висловлювання Йоханнеса Тінкторіса / *Johannes Tinctoris*, який наголошував: «*contratenorista est ille qui contratenorem canit*» – «контратенором є той, хто співає контратенорову партію» (цит. за: Parrott, 2015 : 1).

Отже, у XV – XVI століттях контратенором міг бути будь-який співак, здатний виконати партію розташовану *contra tenorem* (тобто «проти» чи «над тенором») – незалежно від того, чи користувався він модальним голосом або раннім різновидом фальцету. Лише впродовж XVII – XVIII століть із подальшим формуванням церковної та світської вокальної традиції значення терміну поступово змістилося у бік вокально-типологічної характеристики, а у XX столітті остаточно ототожнилося з повноцінним типом чоловічого співацького голосу.

Історичні джерела дозволяють реконструювати кілька типових варіантів складу виконавців альтової партії (тобто *contratenor altus*) у ансамблевій і хоровій музиці XVI – XVII століть:

- 1) модальний чоловічий голос (рідкісний тенор-альтіно, або *haute-contre* (у французькій традиції), який здатен співати альтову партію в «грудному» (модальному) режимі до ноти c^2 без використання фальцету);
- 2) фальцетист – дорослий чоловік із природним баритоновим або басовим голосом, який виконував альтову партію завдяки використанню фальцетної фонації (був особливо поширений в англійських капелах);
- 3) хлопчик-альт – діти чи підлітки, чий голос ще не зазнав мутаційних змін й тимчасово мав альтовий діапазон і тембр (зазвичай хлопчики частіше були дискантами і виконували сопранові партії, тож альтовий голос серед хлопчиків був рідкістю);
- 4) кастрат-альт – кастровані співаки з альтовим діапазоном, які здебільшого застосовувалися в італійських капелах XVII-XVIII століть, особливо після остаточного закріплення традиції кастрації співаків для потреб церковного чи оперного виконавства);
- 5) жіноче контральто – у пізніші періоди, після занепаду традиції кастратів і зменшення використання чоловічих фальцетистів, альтові партії частіше виконували співачки з контральтовим типом голосу контральто, що стало характерним для хорової та оперної практики XVIII-XIX століть.

Ендрю Перрот / *Andrew Parrot* зазначає: «жодна музика, що написана ~ до 1500 року не може бути доведена як така, що передбачає або вимагає фальцетного співу, а також немає жодних переконливих записів його культивування. Більше того, перші спостереження пов'язані не з альтовими партіями, а з верхніми партіями, які зазвичай співають хлопчики (*cantus/discantus/supremus*). Спів фальцетом і виконання альтової партії (контратенора) мають досить відмінні історії розвитку, хоча в деяких традиціях вони зрештою зближуються. В Англії, яку довгий час вважали

батьківщиною фальцетного контратенорів-фальцетистів, перехід до цього нового типу голосу розпочався лише наприкінці XVII століття. Проте майже вся сольна музика для контратенора у Перселла, судячи з усього, ще була призначена для еквівалента сучасного (високого) тенора, як, до речі, і у Генделя – щонайменше до 1719 року» (Parrott, 2015 : 21).

У сучасній вокальній науці та виконавській практиці класифікація високих чоловічих голосів уже не обмежується лаконічним терміном «контратенор». З огляду на значне розширення репертуару й актуальності цього типу голосу у XX-XXI століттях – від реконструкцій партій для кастратів і завершуючи спеціально написаними сучасними музичними творами – сформувалося поява різних підходів до класифікації високих чоловічих голосів. Найуживанішою є типологічна модель, що розподіляється на три умовні підтипи, кожен із яких має власні вокально-технічні характеристики:

- чоловіче сопрано, сопраніст (*sopranista, male soprano*) – умовно – сопрановий контратенор;
- чоловіче мецо-сопрано (*male mezzo-soprano*) – умовно мецо-сопрановий контратенор;
- контратенор (*countertenor, male alto*) – альтовий контратенор у його «класичному» розумінні.

Сопраніст, або чоловіче сопрано (*sopranista, male soprano*), – найвищий, надзвичайно рідкісний тип чоловічого голосу. Його володарі здатні повноцінно виконувати партії, що відповідають діапазону жіночого сопрано (наприклад, партія сопрано в кантаті *Stabat Mater* Дж. Перголезі, партія Нерона в опері «Агріппіна», Секстуса в опері «Юлій Цезар в Єгипті» Г.Ф. Генделя тощо). Діапазон: від c^1 до, щонайменше, c^3 . Характерними ознаками цього голосу є виняткова дзвінкість, легкість у верхньому регістрі, темброва «прозорість» та висока рухливість, що забезпечує віртуозне виконання у тому числі й колоратурного репертуару.

Варто сказати, що не всі високі чоловічі голоси мають однакову фонаційну природу.

У сучасній фоніатрії діагностуються окремі випадки, коли процес фонації у володарів високих чоловічих голосів відбувається внаслідок повного змикання голосових складок, а не часткового, як у фальцетистів. На підтвердження цього доречно навести слова з інтерв'ю відомого сучасного співака Бруно де Са / *Bruno de Sá Nunes*, який зауважує: «Мій голос працює так само, як і будь-який інший голос. Єдина відмінність – у його рідкості. Якщо сприймати це як чоловічий голос, що звучить по-жіночому – тобто чоловіче тіло з жіночим голосом – тоді ми потрапляємо в площину гендерної дискусії, а в даному випадку мова не про це. Я – чоловік із сопрановим голосом, крапка. Мої регістрові переходи ідентичні тим, які мають сопрано – як у нижньому, так і у верхньому регістрах. Порівнювати мене з контратенором – також некоректно. Контратенор, у традиційному розумінні, – це тенор або баритон, який розвину свій «головний регістр» або фальцет. Це, так би мовити, «сконструйований голос» – і я ставлю це в усі можливі лапки. У моєму ж випадку я – ані тенор, ані баритон. Усі нижні ноти, які я співаю, є результатом моєї власної роботи над доступом до грудного регістру. Отже, я справді звучу як сопрано <...> справа не в гендері, а в голосі»⁵.

Серед популярних нині представників такого типу голосу слід назвати Маяна Ліхта / *Maayan Licht*, вже згаданого Бруно де Са / *Bruno de Sá Nunes*, Самуеля Маріньйо / *Samuel Mariño* та інші.

Контратенор-мецо, або чоловіче мецо сопрано (*male mezzo-soprano*), посідає проміжну, але цілком самостійну нішу у сучасній типології високих чоловічих голосів, утворюючи своєрідну «золоту середину» між сопраністом та альтовим контратенором. Його робочий

⁵ Copertino, J. M. (2024, October 14). *Q & A: Bruno de Sá & Ligiana Costa on their new show "The Grain of the Voice"*. OperaWire. <https://operawire.com/q-a-bruno-de-sa-ligiana-costa-on-their-new-show-the-grain-of-the-voice/>

діапазон, у середньому, простягається від a до $g^2(a^2)$. Володарі такого типу голосу здатні виконувати партії, що відповідають діапазону жіночого мецо-сопрано (наприклад, партія Руджеро в опері «Альцина», Радаміста й Аріоданта в одноіменних операх Г.Ф. Генделя).

Тембр чоловічого мецо-сопрано утримує баланс між щільністю й «сріблястою» прозорістю. Порівняно з альтовим контратенором, звук видається легшим, світлішим, менш «оксамитовим», проте звучить більш об'ємно, на відміну від сопраніста. Виконавці цього підтипу набувають все більшої популярності у сучасному оперному та концертному репертуарі, розширюючи кордони звучання високого чоловічого голосу.

Серед відомих володарів такого типу голосу слід виокремити: Франко Фаджіолі / *Franco Fagioli*, Макса Емануеля Ценчіча / *Max Emanuel Cencic*, Філіппа Жарускі / *Philippe Jaroussky* та інших.

Контратенор або чоловічий альт (*countertenor, male alto*) – найпоширеніший різновид високого чоловічого співацького голосу, який охоплює альтовий діапазон (приблизно від G до e^2). Тембр такого голосу зазвичай теплий, насичений, щільний, наближений до жіночого контральто. Серед партій, які він може виконувати: партія Юлія Цезаря, Орландо, Рінальдо в однойменних операх Г.Ф. Генделя, партія в кантаті А. Вівальді *Stabat Mater* та інші. До цього типу належить більшість нинішніх контратенорів, які виконують як старовинні, так і сучасні твори, написані для контратенора чи кастрата-альта. Найвідоміші з них: Альфред Деллер / *Alfred Deller*, Андреас Шолль / *Andreas Scholl*, Якуб Йозеф Орлінський / *Jakub Jozef Orliski* та інші.

Варто підкреслити, що зазначені відмінності між підтипами голосів можуть бути зумовлені різним фонаційним механізмом, тобто способом змикання й вібрації голосових складок у процесі звукоутворення. Умовно кажучи, контратенор, який належить до усталеного розуміння вокальної природи високого чоловічого голосу, застосовує фальцетний режим фонації, тобто змикання голосових складок відбувається лише краями, що

дозволяє співати у високому регістрі, уникаючи надмірного натягу або вібрації повної маси голосових складок.

Такий розподіл зумовлений індивідуальними анатомо-фізіологічними особливостями кожного окремого співака (довжина та товщина голосових складок, гормональний рівень, природна міра розвиненості фальцетного регістру тощо), а також діапазонними та тембральними властивостями. Цей тип співацького голосу з початку свого формування пройшов складний шлях фізіологічного еволюційного розвитку «від модального голосу, модального і фальцетного, та основного фальцет-голосу, що сьогодні позначається терміном «контратенор». Це, частково, пов'язано зі змінами у фізіології людини і частково через коливання висоти тону» (Ravens, 2014 : 38). Як підкреслює дослідник Дж. Поттер: «сучасні контратенори здатні охоплювати широкий спектр регістрів, від класичного альту до мецо-сопрано й навіть сопрано, що обумовлено індивідуальною анатомією, технічними напрацюваннями та особливостями розвитку фальцетного регістру» (Potter, 2009 : 56).

Будь-який співацький голос – жіночий, чоловічий чи дитячий (домутаційний) – є передусім фізіологічним явищем, що ґрунтується на сукупності анатомо-функціональних особливостей голосового апарату. Водночас у виконавській практиці типологія голосу набуває ознак культурно-кодифікованого явища: його сприйняття й оцінка формуються під впливом історичних, соціальних та естетичних норм кожної епохи.

Аналіз контратенора в західноєвропейській вокальній традиції засвідчує надзвичайно високі технічні вимоги до цього типу голосу порівняно з іншими чоловічими голосами – тенором, баритоном чи басом. Цей феномен не лише вимагає надзвичайної вокальної майстерності, але й віддзеркалює культурно-естетичні та етичні установки того суспільства, в якому він формувався. Варто зауважити, що в англійській традиції термін *countertenor* продовжував використовуватися навіть після занепаду середньовічної номенклатури на континенті. У партесному багатоголоссі

епох Ренесансу та бароко в англійських джерелах словом *countertenor* позначали голосову партію (альтову). Наприклад, у мотетах Вільяма Берда / *William Byrd*, в гімнах та піснях Г. Перселла партії для альтів названо *countertenor*, і їх співали спеціально навчені фальцетисти.

Контратенор як тип співацького голосу часто викликає амбівалентні асоціації: з одного боку, його пов'язують із мистецтвом піднесенням, духовним, божественним; з іншого – з чимось незвичним, андрогінним або навіть «неприродним», оскільки такий голос не вписується у звичну для слухача акустично-гендерну парадигму. Його естетика звернена до іншої сенсорної норми – позначеної символікою чистоти, недосяжності, трансцендентності. Як слушно зазначає П. Гайлз, «цей голос, що народжується у фальцеті, має властивість бути водночас тілесним і нетілесним – звучати ніби поза межами людського фізіологічного досвіду» (Giles, 1994 : 91)

У аспекті звуковидобування контратеноровий голос часто розглядають як «штучний» – не в сенсі неавтентичності, а як результат свідомої регуляції та трансформації природного чоловічого фонаційного механізму. Якщо модальна фонація (характерна для мовлення або традиційного чоловічого співу – тенорового, баритонального, басового) передбачає повне змикання голосових складок по всій довжині, то фальцетна фонація характеризується змиканням лише країв голосових складок при зниженому субглотичному тиску. При цьому коливається тонкий край голосових складок, що зменшує залучену масу тканин і дозволяє досягти вищої частоти коливань, наближеної до жіночого голосу. Такий тип фонації створює відчуття легкої, повітряної матерії звуку без опори на грудний резонанс.

Цим і пояснюється характерна темброва специфіка контратенора: яскравий, прозорий звук з акцентом на верхніх формантах, позбавлений темного «ядра», властивого баритонам чи басам. У побутовому мовленні контратенори зазвичай використовують звичайну модальну фонацію з

повним змиканням голосових складок, що забезпечує нижчий, природний чоловічий тембр. Таким чином, створюється виразний акустико-психофізіологічний контраст між мовленням і співом, обумовлений не лише зміною способу фонації, а й повною перебудовою вокального механізму – від положення гортані, зміни тиску в ділянці діафрагми та голосової щілини до цілеспрямованої активації резонаторної маски.

Таким чином, контратенор – це приклад високоспеціалізованої вокальної адаптації, у якій фальцет перестає бути допоміжним регістром і стає основним художньо виражальним інструментом, що відкриває доступ до унікального спектру тембрових і стилістичних можливостей.

Однією зі стильових ознак барокової вокальної культури є панування надзвичайно високих голосів у виконавській практиці. Дослідження природи високих чоловічих голосів потребує диференційованого підходу до аналізу їх фонаційних механізмів. Варто враховувати, що не всі виконавці, які співають у високому регістрі, користуються винятково фальцетною фонацією. Історичні джерела та сучасна вокальна практика підтверджують наявність випадків, коли навіть у високому регістрі зберігається повне змикання голосових складок, тобто функціонує модальний або змішаний фонаційний механізм. Таке явище, хоч і рідкісне, було характерне для певних історичних типів співаків. Зокрема, до них належать кастрати (в італійській оперній традиції) та *haute-contre* (у французькій оперній традиції).

Кастрати, внаслідок хірургічного втручання до початку статевого дозрівання, зберігали дитячі анатомічні параметри гортані і голосових складок, поєднані із загальним фізичним розвитком дорослого чоловіка. Це дозволяло їм співати у винятково високому діапазоні з використанням повного змикання голосових складок. Це забезпечувало потужне, дзвінке, гнучке звучання, яке є недосяжним для більшості сучасних виконавців.

Французька оперна естетика рішуче відмовилася від практики кастрації натомість сформувавши тип *haute-contre* – високого тенора, що

співав у високому регістрі, на межі модального голосу, без переходу у фальцет. У французькій опері XVII – XVIII століть він був провідним лірико-героїчним голосом: фактично це тенор, який був здатен співати переважно повним природнім голосом (*voce piena*) у високому діапазоні (до d^2). Французи пишалися «природністю» своїх *haute-contre* на відміну від «неприродних» кастратів; водночас в Італії та німецьких державах кастрати панували на оперній сцені, а фальцетисти-альтисти (власне контратенори) виконували допоміжну роль – переважно в церковній музиці або другорядних партіях.

У виняткових випадках вищезгаданий механізм співу у високому регістрі при повноцінному змиканні демонструють і сучасні виконавці. Йдеться про співаків з унікальними особливостями голосового апарату – зокрема, з відносно короткими, високоеластичними голосовими складками, підвищеною рухливістю гортані, а також високим рівнем дихальної координації. Саме ці чинники уможливають оволодіння технікою співу у високому регістрі з використанням так званої змішаної фонації (*voce mista*) – фонаційного режиму, який передбачає часткове залучення як модального (повного або майже повного змикання голосових складок), так і фальцетного механізму (часткове змикання). Такий фонаційний баланс дозволяє досягати більш щільного, тембрально насиченого звучання у верхньому регістрі. У змішаній фонації активно працює крикотиреоїдний м'яз (лат. *cricothyroideus*), який натягуючи голосові складки, сприяє підвищенню частоти їх коливань через зменшення вібруючої маси. Водночас контроль над змиканням і гнучкістю складок зберігається завдяки роботі тиреоаритеноїдного м'яза (лат. *thyroarytenoideus*), що дозволяє частково залучити всю товщину голосових складок в процесі вібрації. Таким чином, *voce mista* забезпечує своєрідний баланс між звучанням грудного та фальцетного регістрів.

Не менш важливу роль відігравали дитячі голоси. У церковній музиці низки країн (особливо католицьких і англіканських) суворі звичаї

забороняли жінкам співати в хорі, тому партії сопрано й альту виконували хлопчики-дисканти та хлопчики-альти, а також дорослі чоловіки-фальцетисти. Ці соціокультурні обмеження спонукали до розробки таких техніко-методичних засад, які б дозволили чоловікам виконувати партії, написані у високій теситурі (відповідній жіночим голосам).

В добу бароко в Італії кастрати широко залучалися до хорового співу, замінюючи хлопчиків-солістів у капелах. Натомість у Північній Європі та Англії переважала практика чоловічого фальцету. В англіканських хорах ще з доби Ренесансу служили контратенори – дорослі чоловіки, що виконували альтові партії. Г. Перселл писав для них хорові й сольні партії в своїх антемах (церковних гімнах) і святкових одах. Приміром, у тогочасній придворній капелі в штаті було кілька штатних співаків-контратенорів (альтистів), які виконували альтові партії поряд з хлопчиками, тенорами і басами.

Отже, барокова традиція використання високих чоловічих голосів охоплювала декілька категорій виконавців: кастрати (штучно створені сопрано та альти), хлопчики (дискант і альт в хоровій традиції), *haute-contre* (природні високі тенори французької традиції) та контратенори-фальцетисти (дорослі чоловіки, що співали альтові партії фальцетом). Усі вони забезпечували характерне для бароко яскраве темброве забарвлення верхнього регістру чоловічого голосу, необхідне для втілення поетики цієї епохи.

Певна національна культура відносилася до практики високих чоловічих голосів по-різному: якщо в Італії возвеличували «янгольський» голос кастрата, то в Англії берегли давню традицію чоловічого альту, яка в підсумку відіграє ключову роль у відродженні контратенорового мистецтва у XX столітті.

Таким чином, високі голоси в бароко були не просто технічною необхідністю, а естетичним і емблематичним явищем – втіленням ідеалу

піднесеної краси, що перевищує буденне, спорідненим із бароковим культом прекрасного й надзвичайного.

Історичний розвиток мистецтва контратенового співу зазнав кризи наприкінці XVIII – початку XIX століть. Після заборони кастрації (практика кастратів зникла до 1830-х років) у церковних хорах католицької традиції з’являються жіночі сопрано й альти, а в опері місце кастратів зайняли тенори – нові герої романтичної сцени. Чоловічий фальцетний спів майже не практикується в епоху романтизму: «природний контратенор» (як називали чоловіків, що володіли фальцетом) залишився лише в англіканських церковних хорах, де зберігалася традиція чоловічих альтів.

У великій опері XIX століття для легкого, камерного звучання контратенора просто не лишилося місця: оркестри стали значно гучнішими, зали більшими і тендітний фальцетний голос просто не в змозі був пробитися через «вал» звуку. Відтак, контратенор як сольний феномен майже зник на понад століття, зберігаючись лише у вигляді хорової традиції. Однак це затишшя стало прелюдією до тріумфального «відродження» контратенора у XX століття.

Сьогодні, спираючись на історичні джерела, дослідники зазначають, що сучасний сплеск популярності чоловічого альту значною мірою спирається на його багатий, хоча й фрагментарно задокументований історичний фундамент. Термін «контратенор» набув нового значення у XX столітті, позначаючи вже не просто хоровий альт, а специфічний тип виконавця-соліста, який співає переважно фальцетом.

1.3. Мистецтво співаків-кастратів. Феномен італійської співацької традиції

Вокальне мистецтво співаків-кастратів посідає унікальне місце не лише в історії барокової опери, а й у загальному художньому просторі Італії XVII-XVIII століть. Кастрати стали справжніми «зірками» барокової опери:

зокрема Фарінееллі, Сенезіно та інші видатні представники цього голосу отримували величезні гонорари й були провідними героями опери-*seria*. Барокова естетика цінувала цей «надприродний» тембр як символ трансцендентного та виняткового – на сцені він створював ефект дива та викликав у слухачів захоплення, що цілком узгоджувалося з поетикою афектів: яскравий голос, за переконанням сучасників, здатен був сильніше «зворушити серце». До наших часів збереглися свідчення про те, що впевнене застосування у виконавській практиці високі чоловічі голоси знайшли, починаючи з XVI століття у різних регіонах Італії, Англії, Німеччини та Франції. Водночас, слід ураховувати припущення дослідника С. Райвенса, який стверджує, що традиція високого чоловічого співу в Європі зародилася ще раніше – наприкінці XV століття в межах католицької церкви, де таким голосам доручали виконання альтових або сопранових партій в мотетах і месмах. Дослідник пише: «...в цьому є неминучість, оскільки католицька церква була опорою грамотних музичних розробок у добу Середньовіччя» (Ravens, 2014 : 35).

Кастрати, ставши своєрідним символом італійської вокальної школи, втілили її найяскравіші досягнення, водночас, викликаючи захоплення й подив сучасників, а також спричинивши тривалу полеміку у наукових, мистецьких та суспільних колах дотепер. Інтерес до мистецтва кастратів, як і до мистецтва контратенорів, дедалі зростає на тлі відродження барокової музики та руху історично інформованого виконавства. Численні постановки барокових опер, дискусії між поціновувачами та критиками мистецтва кастратів, нові монографії, а також художні й документальні фільми засвідчують якісно новий етап осмислення ролі високих чоловічих голосів у розвитку європейського вокального мистецтва.

В. Гіголаєва-Юрченко слушно зауважує, що: «основою розширення феноменальних голосових можливостей кастратів прийнято вважати операцію, що проводилася в допубертатний період, та серйозну вокально-технічну базу, підтримкою якої виконавці займалися протягом усього

життя» (Гіголаєва-Юрченко, 2022 : 65). Хоча на теренах ранньосередньовічної Європи кастрацію інколи застосовували як покарання злочинців чи для лікування хронічних недуг різної етіології, саме її використання задля формування у юнаків виняткового голосу стало визначальним фактором розвитку італійської оперної культури.

Найдавніші документальні згадки про євнухів датуються XI століттям і походять із мусульманських королівств Іспанії. У середньовічному ісламському світі євнухи виконували різноманітні соціальні функції, однак саме їхні незвичайні вокальні якості привернули увагу католицького духовенства. Згодом цих співаків поступово залучали до літургійного співу, де «янголоподібне» звучання їхніх голосів здобуло високу популярність серед церковних музикантів, викликаючи глибокі враження у слухачів.

Кастрація хлопчиків, як засіб хірургічного втручання, була відома в Європі ще від раннього Середньовіччя. З XVI століття згідно булли Папи Сікста П'ятого (1588) кастрати офіційно отримали дозвіл служити в усіх церквах Іспанії, що остаточно закріпило їхній статус у цій сфері. Відтоді практика виконання церковної музики кастратами стрімко поширилася по всій Італії. Окрім цього, у сферу їхньої діяльності додалося виконання світської музики. Це пояснювалося одночасно двома чинниками: по-перше, довготривалим обмеженням участі жінок у богослужінні та театральних виступах; по-друге, унікальними технічними можливостями кастратів, яких не могли забезпечити традиційні фальцетисти.

Справжній розквіт мистецтва співаків-кастратів припав на XVIII століття, коли саме Італія стала чи не єдиною країною Західної Європи, де кастрація почала застосовуватися не з медичних, а виключно з вокально-естетичних міркувань. Саме італійці виступили головними прихильниками й шанувальниками цього незвичного явища. Відомий дослідник мистецтва кастратів Патрік Барб'є пише: «Як тільки перших кастратів почули в Римі та провідних містах, публіка була неймовірно захоплена, і Неаполітанське королівство, наслідуючи приклад, дозволило будь-якому селянину, який

мав щонайменше чотирьох синів, каструвати одного з них задля служіння Церкві» (Barbier, 1996 : 20).

Однією з ключових техніко-фізіологічних умов формування унікального тембру кастратів був ретельно підібраний вік для проведення хірургічного втручання. Кастрація здійснювалася переважно у віковому проміжку від семи до дванадцяти років, причому найчастіше – у восьми-десятирічному віці. Цей період обирався не випадково: саме до початку пубертатного гормонального сплеску дитячий організм ще не вступав у активну фазу розвитку вторинних статевих ознак. Завдяки цьому в кастратів зупинявся процес росту хрящів гортані, голосові складки залишалися короткими й тонкими, не набуваючи ознак масивності, властивої дорослим чоловікам. Водночас, дихальна система – легені, бронхи, трахея, діафрагма і сама грудна клітина – продовжувала розвиватися відповідно до загальних чоловічих параметрів.

У результаті такого хірургічного втручання поєднання тендітної, дзвінкої і «сріблястої» звукової якості альтового чи дискантового типу гібридизувалася з рідкісною силою фонаційного тиску. Це дозволяло кастратам досягати виняткової вокальної досконалості: надзвичайної тривалості видиху (а через це довжини вокальних фраз), стабільності тону і чіткості інтонації, широти діапазону, рухливості голосу й здатності до виконання складних колоратурних пасажів. Це перетворило їх на ідолів оперної сцени та церковного хору XVIII століття.

Типова антропометрія кастратів також підпорядковувалася законам цього штучно модифікованого розвитку. Зокрема, вони часто мали високий зріст, надзвичайно розвинену грудну клітину, подовжену шию та невелику голову. Подібні параметри сприяли формуванню потужних резонаторів, а також максимально ефективному використанню дихального апарату.

Разом з тим, внаслідок потужних гормональних зрушень у кастратів часто виникали проблеми у вигляді надлишкової ваги. Видатний фоніатр і дослідник Ж. Абітболь описує анатомію кастратів таким чином: «....через

нестачу тестостерону в голосових складках не відбувалися зміни, характерні для періоду статевого дозрівання, голосовий апарат залишався недорозвиненим, як у дитини. У кастратів не відбувалося опущення гортані, як це буває після мутації у хлопчиків, і таким чином, складки не віддалялися від резонуючої порожнини. Це зберігало особливу чистоту і дзвінкість голосу, який одночасно відрізнявся силою і витривалістю – адже обсяг легень та інші фізіологічні особливості кастрата відповідали організму дорослого чоловіка. Тембр такого співака суттєво відрізнявся від жіночого голосу, хоч збігався з останнім по висоті. Звук був «чистий і проникливий, як у хлопчиків-дискантів, але значно потужніший» (Abitbol, 2006 : 470). П. Барб'є влучно вказує на особливості гортані кастратів: «<...> за кістковою будовою ця гортань була схожа на жіночу» (Barbier, 1996 : 16).

В умовах стрімкого розвитку вокальних шкіл і зростання кількості обдарованих співаків в Італії зароджується вокальна техніка *bel canto* (італ. «прекрасний спів»), що стала вершинним досягненням італійської вокальної культури. У XVIII – XIX століттях ця техніка домінувала у створенні та виконавстві оперних шедеврів таких композиторів, як Вінченцо Белліні, Гаetano Доницетті та Джоаккіно Россіні.

До основних естетичних орієнтирів цієї техніки слід віднести досконале володіння голосовим апаратом, бездоганну майстерність кантилени, витонченість фразування, гнучкість вокальної лінії, багатство тембру й технічну віртуозність. В цілому, першочергове значення приділялося саме колоратурним технічним можливостям голосу, аніж акторській майстерності. Згодом, в кінці століття, це призвело до занепаду інтересу до такої форми виконавства в опері, і жанр почав набувати кардинальних змін, а саме – театральних обертів.

Моральне та естетичне віддалення від принципів розвитку чоловічого співу за допомогою кастрації, розвиток театру та європейських вокальних шкіл, ознаменували собою процес становлення саме фальцетного голосу – контратенора.

В наш час контратенори, фактично, сприймаються як послідовники співаків-кастратів, хоча мають різні анатомічні дані та технічні прийоми співу. Н. Говорухіна, видатний педагог і дослідниця вокального мистецтва зазначає: «Багато з оперно-ораторіальної творчості епохи Бароко та деякі твори аж до першої половини XIX століття зараз правомірно вважаються їх привілеєм (*контратенорів – Д.З.*). До таких зразків належать опери Г.Ф. Генделя “Роделінда” (партії Унульфо та Бертарідо), “Рінальдо” (партії Еустазіо та Рінальдо), “Горпина” (партія Оттона), “Юлій Цезар” (партії Птолемея та Юлія Цезаря), “Партенопа” (партія Арміндо) та інші; “Коронація Поппеї” К. Монтеверді (партії Нерона та Оттона), партії в операх А. Вівальді» (Говорухіна, 2017 : 258).

Деякі співаки, наприклад Фарінеллі, могли витримувати дуже тривалі інтервали між фазами вдиху та видиху (іноді цілу хвилину). Однак цей «невичерпний запас повітря» забезпечувався не стільки великим об’ємом легень, скільки наполегливою роботою над технікою дихання, злагодженістю роботи дихальних м’язів. Голос кастрата, таким чином, був похідним одночасно від трьох типів голосів: «<...> відрізнявся від голосу звичайного чоловічого співака легкістю, гнучкістю і високими нотами, а від жіночого голосу – яскравістю, прозорістю та силою. Водночас він перевершував хлопчачий голос завдяки дорослій будові мускулатури, техніці та виразності. Таким чином, кастрат уособлював триєдність – чоловіка, жінки і дитини, – витворену з безстатевої особистості і голосу, який сучасні спостерігачі часто оцінювали як піднесений і чуттєвий, проявляючи при цьому більшу схильність до штучності, ніж загальна публіка сьогодення» (Barbier, 1996 : 17).

Риси штучного втручання відчував на собі весь голосовий інструмент співака, включаючи гортань і грудну клітину. Існувала ще одна перевага кастратів, пов’язана з їх фізіологічною унікальністю. Вона полягала в тому, що кастрат продовжував співати в тій же вокальній позиції, в якій співав в ранньому дитинстві. Йому не доводилося перенавчатися «з нуля» володіти

новим голосовим апаратом, який формується у кожного змужнілого юнака. Це особливість еволюції голосу значно допомагала їм оволодіти майстерністю так званого дворегістрового співу і відіграла суттєву роль у розвитку мистецтва бельканто.

Саме кастратам судилося зіграти вирішальну роль у становленні дворегістрової манери співу – однієї з найважливіших передумов *bel canto*. Ще до свідомого формування вокальних жанрів існували чіткі уявлення про наявність у людського голосу різних регістрів: *voce di petto* – грудний регістр, *voce di testa* – головний регістр і *falcetto* – фальцет.

У хоровій церковній практиці переважала однорегістрова манера співу, що забезпечувала темброву єдність хорових партій. Натомість опера вимагала від виконавця володіння кількома регістрами, потужним голосом і технічною вправністю, задля більшої художньої виразності.

Співак мав також володіти широким діапазоном. Висока теситура змушувала використовувати фальцет, проте при цьому важливо було дотримуватися однієї умови – рівності регістрів і схожості фальцетного регістра з модальним.

До переваг, зумовлених унікальною, штучно створеною фізіологією (дорослий кастрат співав у тій самій вокальній позиції, що й дитина), необхідно було додати значні зусилля, щоб природну однорегістрову манеру співу перетворити на штучну дворегістрову.

Дворегістровість була притаманна чоловічим голосам, але у кастратів перехід до фальцету був легшим в порівнянні з іншими. Тому кастрати так би мовити задавали «планку» – рівень звукового ідеалу, на який орієнтувалися інші співаки. Успіх кастратів забезпечували не тільки фізіологічні властивості їхнього голосового апарату, а й систематична педагогічна робота з «виховання» їх голосу.

У розвитку досконалого мистецтва співу основна заслуга належить вчителям А. Пістоккі, А. Бернаккі, Н. Порпорі, Д. Джіцці, П. Тозі та іншим видатним вокальним майстрам тієї доби.

Ніколо Порпора виховав таких відомих співаків-кастратів, як: Фаріnellі, Кафареллі, Порпоріно, Салімбені. Ім'я Доменіко Джіцці прославили його видатні учні Джузеппе Філіппо Седоті, Квадріні, Джоакіно Конті (Джіцціелло). Як зазначає Е. Херіот, «перелік осіб, які в різні часи навчалися у кожного з них, утворює безперервний ланцюг видатних імен. Відтоді ніхто не зміг зрівнятися з ними за непохитною наполегливістю та досконалою методичністю, а також за глибоким і всебічним розумінням потенціалу і меж людського голосового апарату» (Heriot, 1975 : 39).

Знамениті співаки-кастрати не сходили з музичного олімпу впродовж всього XVIII століття. Серед них визначимо найбільш видатних:

Фаріnellі / *Farinelli* (Карло Броскі / *Carlo Broschi*, 1705 – 1782). За досить скупим обсягом літератури, що існує про цього співака, важко уявити собі кар'єру більш блискучу, ніж та, яка випала на його долю. Фаріnellі навчався співати з 14-річного віку у славетного педагога, який належав до неаполітанської вокальної школи, Нікола Порпори.

Фаріnellі був співаком-віртуозом, володарем надзвичайного за красою та силою сопранового голосу, світлого за тембром, із рівними регістрами протягом 2,5 октав свого діапазону. Співак володів довгим, сильним диханням, рухливим голосовим апаратом, легко справлявся з інтонаційними труднощами. Славився виконанням віртуозних арій, особливо патетичних, приділяв велике значення красі вимови слів в процесі співу, що було характерним для стилю цієї епохи. Б. Гнидь пише з приводу цього виконавця: «Його вважають автором форми сольного співу у супроводі окремого інструмента. Художня цінність такого дуету зводилась до змагання між голосом і духовим інструментом (флейтою, трубою, кларнетом). Відомо, що Фаріnellі, змагаючись з трубою, перемагав її силою звуку і довжиною дихання» (Гнидь, 1997 : 19).

Каффареллі / *Caffarelli* (справжнє ім'я Гаetano Майорано / *Gaetano Majorano*, 1710 – 1783) – знаменитий сопраніст, чия краса голосу, неперевершена досконалість вокальних можливостей, прекрасні риси

обличчя, справляли величезний фурор. Він гідно ніс ім'я артиста, прославивши себе в патетичному співі, колоратурному мистецтві, особливо в хроматичних пасажах, які саме він вперше почав виконувати.

Гаспар Пакк'яротті / *Gaspere Pacchierotti* (1740 – 1821) – сопраніст, один з останніх великих кастратів. Він був співаком трохи іншого типу, але очевидно, що, як і Фаріnellі, досяг найбільшої досконалості віртуозної техніки: виконував на одному диханні двооктавну хроматичну гаму з трелями на кожній ноті. Його голос відрізнявся дуже гарним звучанням, діапазоном у дві октави. Вміло користувався майстерністю філіровки звуку *messa di voce*.

Луїджі Людовіко Маркезі / *Luigi Ludovico Marchesi* (1754 – 1829) – яскравіший представник міланської вокальної школи співу, сопраніст, відомий вокальний педагог. Свою творчу популярність Луїджі здобув у 1779 році виступивши в міланському театрі «Ла Скала». Він володів сопрановим голосом дуже м'якого, чистого але водночас дзвінкого тембру. Його діапазон сягав «ре» третьої октави. Маркезі користувався колоратурною технікою співу з дуже розвиненою декламацією. Також слід відмітити, що він славився дуже яскравими акторськими даними, що в той час було не досить поширеною якістю серед співаків.

Одним із останніх представників традиції кастратів був італійський співак **Асессандро Морескі / *Alessandro Moreschi*** (1858 – 1922). Він став першим і, на сьогодні, єдиним кастратом, голос якого було зафіксовано за допомогою фонографа. Нині цей запис оцифрований і його можна послухати⁶, сформувати уявлення про вокальні можливості кастратів. Попри те, що на момент запису співаку було вже більше 40 років, його тембр зберіг характерні риси звучання кастратів, описані сучасниками XVIII століття: дзвінку «сріблястість» головного регістру, характерну політність, чітку регістрову відмінність. Дворегістрова природа чоловічого голосу

⁶ Alessandro Moreschi sings Ave Maria (no scratch) [Video]. (n.d.). YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=KLjvfqnD0ws>

проявляється тут особливо виразно, що робить фонограми А. Морескі безцінним джерелом дослідження історії вокального мистецтва.

Завдяки кастратам протягом XVII століття значно розширився діапазон вокальних партій. Композитори, усвідомлюючи виняткові можливості цих співаків, вимагали від них дедалі більших досягнень, вводячи в твори нові граничні верхні та нижні ноти.

Діапазон найбільш видатних кастратів перевищував дві октави, а в окремих випадках досягав майже трьох (наприклад, у Фарінеллі). Однак вони не використовували верхні ноти свого діапазону надто часто: особливо виразно їхні голоси звучали в середній та, іноді, навіть у нижній теситурі.

Весь процес навчання і виховання кастрата, включно з самовихованням, був підпорядкований ідеї «абсолютного мистецтва» – творчому акту «перевтілення природи». Голос співака, разом із набутими навичками дворегістрової манери, віртуозною вокальною технікою, музичним смаком і глибокими знаннями, становив сам по собі витвір мистецтва.

Таким чином, ці феноменальні виконавці стали найпопулярнішими в епоху становлення опери, підняли вокальне мистецтво на недосяжну висоту та сприяли розквіту італійської опери, яка багато в чому стала еталоном оперного мистецтва саме завдяки мистецтву кастратів.

1.4. Жанрово-стильові особливості музики бароко. Композиторське коло

Епоха бароко ознаменувала собою безпрецедентне оновлення європейського музичного мислення. На тлі поступового розвитку як духовної, так і світської музики, а також удосконалення традиційних жанрів попередньої епохи – зокрема меси та мадрігалу – саме в цей час формуються й активно поширюються нові вокальні жанрові моделі: опера, ораторія, кантата, пасіон.

Серед ключових теоретичних і практичних здобутків барокової епохи слід виокремити становлення двох основних ладових систем – мажору і мінору, запровадження темперованого строю, а також утвердження функціональної тональності як домінантного принципу гармонічної організації музичного матеріалу.

Музичний орнамент у цей період досягає особливої витонченості, а виконавська техніка значно збагачується завдяки впровадженню нових прийомів артикуляції, динаміки та агогіки. Розширення стилістичних меж супроводжується змінами в нотній графіці, зокрема стандартизацією запису на впровадженням нової термінології, значна частина якої зберегла актуальність і в сучасному музичному дискурсі.

Музична культура Західної Європи доби пізнього Ренесансу та бароко розвивалася під впливом двох взаємопов'язаних середовищ – духовного (церковного) та світського. Їхня взаємодія формувала складний синкретичний звуковий простір, де церковні канони перепліталися з народнопісенною традицією. Як зауважує О. Шуляр: «Зразки народної музики, які збереглися з часів раннього середньовіччя (VIII – IX ст.), засвідчують досить складні стосунки між світською (особливо, народнопісенною) і церковною музикою. Народнопісенна культура зазнавала певних утисків з боку церкви і пануючого тоді класу дворянства» (Шуляр, 2014 : 39).

У сфері духовної музики домінуюче місце посідав орган, який слугував як сольним, так і акомпануючим інструментом. У світському музичному просторі, що мав більшу естетичну свободу, пріоритет отримали клавесин, струнні інструменти (смичкові й щипкові), а також дерев'яні духові – зокрема флейта, кларнет, гобой і фагот, що активно залучалися до камерно-ансамблевого музикування.

Слід зазначити, що у сучасній практиці виконання барокового репертуару ця інструментальна конфігурація активно відтворюється в межах НІР. Зокрема, спів контратенорів нерідко супроводжується органом,

клавесином, або ансамблем *basso continuo*, що забезпечує наближеність до автентичності звучання й відтворення типового звукового «інтер'єру» епохи.

Поліфонія, успадкована бароковими композиторами від Ренесансу, у новій естетичній парадигмі зазнає суттєвих трансформацій. Якщо в ренесансній музиці гармонічні співзвуччя – консонанси виникали як побічний наслідок горизонтального розвитку голосів, то в бароко вони набувають визначальної ролі у формуванні музичної драматургії. Акорди починають функціонувати в межах чітко вибудованої системи ієрархічної тональної організації, що сприяє посиленню афективної виразності музичної тканини.

Характерною особливістю барокової епохи стає явище багатохорності (поліхоральності) – одночасного звучання кількох хорів, розміщених у різних просторових точках, що виконують твори, спеціально написані для такої розподіленої фактури. Цей тип композиційної побудови отримав назву «колосальне бароко», що яскраво репрезентує барокове тяжіння до масштабності, театральності й іноді – звукової гіперболи.

Твори, спеціально написані для кількох хорів, є особливістю саме барокової епохи, що вітала усе дивне та гіперболізоване. Цю тенденцію називають ще «колосальне бароко», коли кілька хорів, розташованих на певній відстані один від одного, співали по черзі. Щодо кількості таких хорів, то різні джерела називають 4, 6 і навіть 12 хорів, які одночасно задіяні у виконанні одного твору.

Мабуть, наймасштабнішим прикладом поліхоральності є знаменита «Зальцбурзька меса» для 53 голосів Генріха Ігнаца Франца фон Бібера. Довгий час ця меса приписувалася італійському композитору Ораціо Беневолі, і лише у 1970-х роках було остаточно встановлено авторство Бібера. Хоча і Беневолі не «пас задніх» у цій царині – він є автором меси на 48 голосів, що була вперше втконувалася у Римі в 1750 році.

«Хорова гігантоманія» справді є прикметною рисою бароко, однак сенс полягає не стільки в гігантизмі, скільки в гіперболізації. Гіперболізація може відбуватися в обох напрямках: поряд із масштабними хорами з'являються твори для камерного виконання – для солюючого голосу. В цьому стилі написані «Сто церковних концертів» Л. Віадані, кілька мотетів К. Монтеверді для солюючих голосів і генерал-басу. Впровадження облігатного інструментального голосу в композицію дозволило перебудувати жанри духовної музики, звузити вокальне звучання до камерного складу і навіть до одного голосу. Такими є *жанрово-стилістичні полюси бароко: його представники створили простір у музиці та відчули музику у просторі своєї культурної доби, що дозволило створити такі емблеми, як «безкінечно велике», і «безкінечно мале» у композиції.*

На противагу поліфонії музичну авансцену посідає гомофонія з чітким розподілом на головний голос і супроводжуючі. Вже згадуваний генерал-бас – одне з визначальних понять музики епохи бароко. Іноді саму добу називають «епохою генерал-басу», адже саме бароко дало справжній поштовх розвитку цієї практики. Генерал-бас, або *basso continuo* – це басовий голос багатоголосного музичного твору з цифрами, що позначали акорди. Нотний запис містив два рядки: вокальний голос і бас з цифровкою, на основі яких музикант самостійно вибудовував акомпанемент. Наприклад, цифра VII позначала септакорд, а VI – сектакорд. Знаючи акордові ноти, музикант міг самостійно визначати порядок їх звучання, фактично імпровізуючи в межах акорду. Генерал-бас знаменував відхід поліфонії, де кожний голос був незалежним, до чітко окресленого головного голосу – мелодії. Партії генерал-басу виконували багатоголосні інструменти, здатні до акордової гри (клавесин, орган), або інструменти з низьким звучанням (фагот, віолончель, контрабас). Зразки використання генерал-басу знаходимо у творах у К. Монтеверді, А. Скарлатті, Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Дж. Перголезі.

Опера, сформувавшись на рубежі XVI – XVII століть в Італії, поступово перетворилася на провідний жанр світської європейської культури й стала каталізатором кількох фундаментальних процесів: відкриття нових театрів, удосконалення та винайдення музичних інструментів, розвиток нотодруку, формування національних вокальних шкіл та класифікацій голосів. Її багатотемний матеріал – від античної міфології та біблійних сюжетів до актуальних історичних колізій – сприяв розширенню естетичних горизонтів та інтенсивному зростанню рівня музичного життя Європи.

Батьківщиною опери традиційно вважають Італію, де вона виникла на зламі XVI – XVII століть у зв'язку зі зростанням інтересу до давньогрецької драматургії. Перші твори оперного жанру отримали назву *dramma per musica* (італ. «драма в музиці»). Засновниками цього жанру вважають флорентійських композиторів Якопо Пері та Джуліо Каччіні.

Італійська опера стрімко здобула популярність не лише в самій Італії, але й в інших європейських країнах. Поряд із цим, в останніх також з'являються національні опери, що особливо яскраво проявилось у Німеччині та Франції.

Наприкінці XVII століття в Неаполі виникає *opera-seria*, що швидко перетворюється на провідний театральний жанр італійської придворної сцени. Її вирізняють пишність, навіть помпезність, яскраве декоративне оформлення сцени і пишнота костюмів. Сюжетні лінії мають яскраво виражений героїко-міфологічний або легендарно-історичний характер, з батальними сценами, природними катаклізмами або майже фантастичними перевтіленнями головних героїв. Головні ролі в *seria* часто відводилися богам, імператорам або полководцям, причому образ центрального героя нерідко створювався як комплімент високопоставленому патронів-замовнику. Музично цей жанр ґрунтувався на чергуванні масштабних арій *da saro*, насичених віртуозною колоратурою, з речитативами – переважно *secco* («сухими» речитативами) та *accompagnato* (акомпанованими, більш

наспівними). В жанрі *seria* писали музику такі відомі композитори, як А. Скарлатті, Г.Ф. Гендель, Н. Порпора, Н. Піччіні та інші.

Згодом естетика італійської опери еволюціонує: якщо в операх раннього бароко переважали героїчні, міфічні чи батальні сюжети з чітким розподілом сценічної дії та музики, то з часом композитори почали відходити від зовнішньої декоративності, надаючи перевагу більш реалістичним образам і щирим почуттям. На противагу *seria* виникають комічні, життєрадісні опери-*buffa*.

Характерні ознаки опери-*buffa*: головні герої – персонажі з реального життя, зокрема служанки, ремісники; невеликі масштаби постановки; пародійність і весела буфонада; яскрава, жива мелодика, що нерідко включає обробки народних пісень і танців. Серед італійського суспільства цей жанр став своєрідним культурним дзеркалом, що відображав його звичаї, побут й соціальні контрасти з сатирою і гумором. «Батьком» цього різновиду опери вважається Джованні Баттіста Перголезі, а першим зразком – його «Служниця-пані» (1733). Окрім нього відомими авторами опер-буффа в епоху бароко були Джованні Паїзієлло й Доменіко Чимароза. В інших країнах комічна опера також отримала свій розвиток в національних версіях: англійської баладної опери (*ballad opera*), французької опера комік (*opera comique*) та німецько-австрійського зінгшпілю (*singspiel*).

Опера – музично організована драма (*drama per musica*), синкретичний жанр, що акумулював у собі провідні естетичні орієнтири доби бароко – риторичність, афект, контрастність і синтез кількох видів мистецтв. Щоб реалізувати поставлені цілі – якісно втілити літературну першооснову та оновити жанр до рівня нового художнього синтезу – композитори були змушені віднайти відповідні художньо-естетичні засоби виразності.

Людський голос у добу бароко став центральним «інструментом» оперного жанру – універсальним носієм смислів, що інтегрує слово й

музику, драматургічний сенс і емоцію. Саме за допомогою співу текст перевтілюється з площини простої декламації в художнє вираження: у речитативах розгортається монологічна або діалогічна дія, а в аріях концентрується зображення внутрішнього світу персонажа.

Структурно барокова опера складається з послідовності тематично взаємопов'язаних епізодів: пісень (строфічно-куплетної будови), речитативів, хорів, танців і інструментальних інтерлюдій. Арія постає як завершена сольна форма – самостійний розділ в опері, ораторії чи кантаті, що підкреслює однорідний афект і демонструє технічні можливості співака.

Барокові арії вирізняються широким вокальним фразуванням, розвиненою, часто віртуозною мелодією з яскравою орнаментикою та складною каденцією, яка демонструє вокальну вправність співака. Виконанню арії у бароковій традиції часто передував речитатив.

За типом семантики італійських арій сформувалися вокально-сценічні амплуа:

- бравурна арія (геройко-тріумфальна);
- патетична арія (урочисто драматична);
- *da capo* (складна тричастинна форма, де виконання третьої частини прикрашалося на розсуд співака різними видами орнаментики, зміненою мелодією, розспівами тощо);
- *lamento* (трагічно-елегійна)
- характерна арія (комічно-побутова).

Типи речитативів:

- *secco* (сухий) – невеликі за обсягом речитативи, як правило, короткі фрази у супроводі лаконічного акоманемента *basso continuo*;
- *accompagnato* (акомпанований) – більш мелодійно насичені речитативи, що виконуються з повноцінним оркестровим супроводом.

Одним з нових композиторських прийомів того часу, винайдених Клаудіо Монтеверді, стали співочі дуети (діалоги), які швидко набули

популярності в публіки та стали безумовним кроком уперед у розвитку оперного жанру. За семантикою ці дуети поділилися на дует-сварку і дует-згоду.

Хоровий жанр доби бароко також набув особливого значення в музичній культурі, зокрема в духовній традиції. Так, провідною формою соборного світоспоглядання стала ораторія, яка досягла свого найвищого розквіту в творах Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Якщо *seria* сучасники часто порівнювали з «концертом в костюмах», то ораторію, на противагу опері, нерідко сприймали як «оперу без костюмів». Як духовний жанр (італ. *oratorio* – від пізньолатинського *oratorium* – «молельня»), вона виникла передусім із літургійної драми й успадкувала її сакральний характер.

В добу бароко розвиток ораторії балансував між впливом двох діаметрально протилежних запитів: з одного боку, композитори прагнули наблизити її до простого слухача, зробити доступнішою й зрозумілішою, вводячи елементи народнопобутової або майже комічної інтонації; з іншого – дбали про збереження атмосфери молитовного спілкування з Богом, що певним чином обмежувало динамічність сюжету й не дозволяло перетворити твір на сценічне дійство. Через сакральність тематики й обмеження динаміки сюжету канон цього жанру здебільшого залишався храмовим, молитовним і в рамках сакрального простору, відмовляючись від костюмів і сценічного оформлення, адже це, як правило, ставало на заваді осмисленню біблійних історій або життя святих.

В XVII столітті ораторія, як самостійний жанр духовної музики, розгалузилася на дві паралельні течії. Перша, відома як *oratorio volgare*, або «ораторія простолюдинів», зверталася до широких верств населення – її драматургічні форми та музична мова були близькими до стилю ранньої опери, з текстами італійською мовою та зрозумілою сюжетною побудовою. Друга – *oratorio latina*, «ораторія аристократів», – розраховувалася на освічене дворянство і виконувалася латиною; її стиль зберігав риси

літургійної традиції, відзначаючись високою урочистістю й теологічною глибиною.

Натхненниками появи ораторії як окремого жанру у XVII столітті стали композитори Джакомо Каріссімі / *Giacomo Carissimi* (1605 – 1674) та Боніфачіо Граціані / *Bonifazio Graziani* (1605 – 1664). Але справжніх вершин ораторія досягла завдяки творчості Алессандро Страделла / *Alessandro Stradella* (1639(1644) – 1682), Г.Ф. Генделя, Алессандро Скарлатті / *Alessandro Scarlatti* (1660 – 1725).

За драматургічною структурою номери в ораторіях можна умовно поділити на дві групи:

- речитативні номери (*testo, textus, poeta, storico, historicus*);
- кантиленні номери (арії й ансамблі).

Разом із ораторією важливе місце в музичній культурі бароко займала **меса** – жанр, що спочатку виконував суто літургійну функцію в богослужінні католицької традиції, але з часом набув і концертного характеру. Первісно меси створювалися на латинські молитовні тексти та були розраховані на багатоголосне церковне виконання. Період найбільшого розквіту церковної меси припадає на XVII століття, коли з'являються масштабні твори для хору й оркестру. Пізніше, у XVIII столітті, меса поступово втрачає суто релігійне призначення, перетворюючись на концертний твір, не пов'язаний із богослужінням. Орган як основний інструмент поступається місцем оркестру, у структуру впроваджуються облігатні інструментальні партії, окремі вокальні епізоди виконують сольо. Проте навіть у концертній практиці жанру зберігається усталений структурний алгоритм частин циклу.

Меси поділяються на дві основні групи:

1) **Ординарій** (*ordinarium missae*) – постійні, незмінні частини меси, які включають:

- *Kyrie* — «Господи, помилуй»;
- *Gloria* — «Слава»;

- *Credo* — «Вірую»;
- *Sanctus* — «Святий»;
- *Benedictus* — «Благословенний»;
- *Agnus Dei* — «Агнець Божий».

2) **Пропрій** (*proprium missae*) – змінні тексти, які залежать від церковного календаря або конкретної урочистості (наприклад, *Alleluja*, *Sequentia* тощо).

За обсягом меси бувають короткими (*missa brevis*), коли виконуються лише дві частини – *Kyrie* та *Gloria*, або великими, урочистими (*missa solemnis*), що охоплюють повний цикл із шести обов'язкових частин ординарію.

В барокову епоху меси переважно призначалися для чоловічих голосів: найвищі партії писалися для хлопчиків-дискантів, альтів, контратенорів та кастратів. Лише з XIX століття в месях почали регулярно використовувати жіночі голоси.

Серед відомих творів жанру, які й досі залишаються репертуарними для музичних ансамблів, – меса К. Монтеверді *Missa in illo tempore, Selve morale e spirituale*; «Висока меса» Й. С. Баха та інші

У добу бароко провідне місце у вокально-хоровій музиці посіли такі жанри, як пасіони, мотет і кантата, кожен із яких має унікальні витоки й жанрові особливості.

Пасіони (страсті) – це вокально-драматичні твори, що базуються на євангельських текстах і присвячені подіям Страсної седмиці. Хоча перші зразки цього жанру сягають ранньохристиянської доби, саме в епоху бароко пасіони набули якісно нових художніх ознак і структурної складності. Якщо до XVI століття виконання пасіонів відбувалося у вигляді діалогу між солістом (зазвичай дияконом) і хором, то в добу бароко сольні партії отримують автономність і драматичне підкреслення. Водночас поряд із традиційними хоральними пасіонами поширюються й так звані «мотетні»

пасіони, в яких увесь текст розгортається як багатоголосна поліфонічна хорова тканина.

До XVII століття пасіони виконувалися переважно *a cappella*, зберігаючи строгий зв'язок із церковною традицією. Однак уже в добу бароко жанр зазнав корінних змін: з'явився інструментальний супровід – спочатку тільки органний, а в XVIII столітті поступово формується повноцінний оркестровий склад. Внаслідок цього пасіони, подібно до меси, вийшли за межі богослужбової практики, втративши своє суто культове призначення та здобувши місце у концертному репертуарі. Серед найвизначніших прикладів жанру слід назвати твори Г.Ф. Генделя, Г.Ф. Телемана й, особливо, монументальні «Страсті за Матвієм» та «Страсті за Іоанном» Й.С. Баха, які стали вершиною розвитку цього жанру.

Мотет – ще один важливий жанр вокальної музики бароко, виникнення якого традиційно пов'язують із Францією XIII століття, де він сформувався на основі духовної хоральної традиції. Початково домінантний мелодичний голос (тенор) поліфонічно поєднувався з одним чи двома додатковими голосами (*duplum* та *triplum*), які отримували власні, незалежні мелодійні та текстові лінії. Саме коли ці другорядні голоси стали автономними за змістом і функцією, мотет оформився як завершений жанр вокальної поліфонії.

Попри релігійний зміст, мотети здавна виконувалися не лише в церквах, а й під час урочистих світських заходів. Яскравими представниками цього жанру стали Ж.Б. Люлі у Франції та Й.С. Бах у Німеччині.

У XVII столітті у контексті барокового музичного мистецтва сформувався самостійний жанр **кантати**, що відіграв значну роль у подальшій еволюції європейської вокальної традиції. Кантата, являє собою багаточастинний вокально-інструментальний твір, що поєднує сольні номери, речитативи, ансамблеві й хорові епізоди, особливо у великих зразках. На зламі епох Ренесансу та бароко, під «кантатою» розуміли

відносно простий твір для одного голосу у супроводі *basso continuo*, однак уже впродовж XVII століття цей жанр набув рис складної поліфонічної фактури та драматургії. Завдяки гнучкості форми кантата отримала широку сферу використання – вона була органічною як у богослужбовому, так і в світському середовищі.

Відмінною рисою кантати від ораторії, є камерний масштаб, інтимність висловлювання та ліричний, часто рефлексивний зміст. Якщо ораторія тяжіла до монументальної драматургії, то кантата підкреслювала емоційну глибину особистих переживань, розкривала філософські підтексти та залишала більше місця для індивідуального вираження.

До шедеврів кантатного жанру належать твори Джованні Баттіста Перголезі та Антоніо Вівальді «*Stabat Mater*», у виконанні яких контратенор відіграє в сучасному музичному виконавстві провідну роль.

Окрім аналізу жанрово-стильових особливостей музики бароко, у цьому розділі доцільно окреслити коло композиторів, чия творчість заклала фундамент вокального мистецтва доби та визначила основні напрями його подальшого розвитку. Передусім йдеться про *італійську* композиторську школу, яку представляють Клаудіо Монтеверді / *Claudio Monteverdi* (1567 – 1643), Джуліо Каччіні / *Giulio Caccini* (1551 – 1618), Еміліо де Кавальєрі / *Emilio de' Cavalieri* (1550 – 1602), Якопо Пері / *Jacopo Peri* (1561 – 1633), Джироламо Фрескобальді / *Girolamo (Gerolamo) Frescobaldi* (1583 – 1643), Франческа Каччіні / *Francesca Caccini* (1587 – 1641). Крім них, серед представників раннього бароко варто виокремити *голландця* Яна Пітерсзона Свелінка / *Jan Pieterszoon Sweelinck* (1562 – 1621), *німців* Міхаеля Преторіуса / *Michael Praetorius* (1571 – 1621), Генріха Шютца / *Heinrich Schütz* (1585 – 1672), Йоганна Крюгера / *Johann Crüger* (1598 – 1662), *англійця* Орландо Гіббонса / *Orlando Gibbons* (1583 – 1625).

Упродовж XVII століття в західноєвропейській музиці співіснували два принципово різних стилі композиції: так звана «перша практика» (*prima*

practtica) або «античний стиль», і «друга практика» (*seconda practtica*), яка започаткувала нову епоху в музичному мисленні.

«Перша практика» спиралася на поліфонічні традиції пізнього Ренесансу, втілені Джованні П'єрлуїджі да Палестріною, й передбачала домінування багатоголосся, в якому музика відігравала провідну роль, а текст нерідко втрачав виразність через складність фактури. У таких творах мелодичні лінії різних голосів перепліталися настільки тісно, що слова ставали малорозбірливими для слухача – головним залишалося мистецтво контрапункту. Цей принцип і надалі залишався характерним для музики церковної традиції, де головний акцент робився на духовну складову звучання.

Натомість «друга практика», яку, насамперед, представляли К. Монтеверді та Дж. Каччіні, висунула на перший план чіткість і виразність слова, прагнення до афекту. В цих умовах текст ставав визначальним, а музика – засобом його емоційного підкреслення: відбувся перехід від складної поліфонії до більш прозорої гомофонії, у якій виокремлювався провідний голос із супроводом. Це дозволяло слухачам повніше сприймати текстовий зміст твору. Нові вимоги до сприйняття музики йшли від самої церкви, яка наполягала на зрозумілості літургійного тексту, що, у свою чергу, вплинуло на музичну структуру творів: з'явилося чітке розмежування солюючого голосу й акомпанементу, а також тенденція до контрастності тембрів і фактури. слова вважалися важливішими за музику, а сама музика значно спростилася, завдяки чому слухач міг добре розібрати і зрозуміти текст. Це зумовило поступове формування нового музичного мислення, яке орієнтувалося не лише протиставлення поліфонії та гомофонії, а й на більш ширший ресурс художньо-естетичних та філософських принципів. Підсилювався інтерес до природи афекту, драматизму, контрасту, експерименту, що було актуалізовано в нових формах і засобах музичної виразності.

У подальшому еволюція музичного мислення призвела до чіткого розмежування провідного голосу і супроводу. Партія соліста поступово набувала яскравішої своєрідної інтонаційної виразності, індивідуалізувалася, вирізняючись мелодикою, ритмічною і емоційністю виразністю. Голоси супроводу, своєю чергою, поступово втрачали самостійність, дедалі більше перетворюючись на цілісний звуковий фон, який підпорядковувався логіці гармонічної вертикалі. Організаційні принципи супроводу були успадковані з акордової фактури оперних речитативів та монолітного звучання протестантських хоралів, де важливішою стає гармонічна структура, а не автономність кожної лінії. Така організація призвела до формування акордового мислення: головну роль почали відігравати крайні голоси – верхній (мелодичний) та нижній (басовий), які найбільше сприймаються слухачем. Верхній голос, якщо він не має самостійного тематичного розвитку, сприймається як провідна мелодія, що зосереджує на собі увагу слухача. Натомість бас виступає опорною основою всього акорду, формуючи гармонічний фундамент. Такий спосіб музичної організації отримав назву «гомофонно-гармонічна фактура», адже він передбачав провідну роль гомофонії – єдиної мелодичної лінії, що супроводжується злагодженою фактурою, в якій супровід виконує підпорядковану, структурно-організуючу функцію.

Як зауважує Г. Маркезі, «<...> твори раннього бароко вирізняє стримана витонченість, а за рахунок скорочення кількості голосів досягається більша безпосередність вираження ніжності або трагічного хвилювання. Згодом уміле використання тембрів інструментів та вокальної фіоритури зробить фарби звукового полотна більш яскравими та потужними» (Marchesi, 1986 : 25). Це підкреслює поступову еволюцію музичного стилю бароко – від камерності, простоти та інтимності ранніх творів, до масштабності музичного висловлення у зрілий період епохи.

Італійського композитора Якопо Пері традиційно називають «батьком опери». Музикознавці визнають драматичну пастораль «Дафна» (1597)

найпершою оперою, хоча, на жаль, її партитура не зберіглася. Найдавніша опера, що дійшла до наших днів у повному вигляді, – «Еврідіка» (1600), також створена Я. Пері. Як свідчать хроніки сучасників, постановки обох опер мали великий успіх.

Характерною ознакою стилю композитора є чергування речитативів із сольними та ансамблевими фрагментами, причому мелодика речитативу тяжіє до монодії й різко контрастує з панівною поліфонічною фактурою того часу. Цей декламаційно-монодичний спосіб письма став важливим кроком уперед порівняно з традицією пізньоренесансного контрапункту.

Водночас стиль Я. Пері швидко поступився місцем прогресивним досягненням його сучасника К. Монтеверді, який окреслив новий етап розвитку барокової опери.

Клаудіо Монтеверді вважають ключовою композиторською постаттю, яка завершила традиції ренесансного стилю та започаткувала музичну мову бароко. Він збагатив вокальну музику новими засобами виразності, новими формами, розвинув мелодійний речитатив – від простої декламації до безперервної, виразно оформленої вокальної лінії.

Більшість дослідників одностайні: К. Монтеверді відкрив для західноєвропейської музики принципово нові шляхи виразності, змінивши саме ядро вокально-драматичної мови. Він застосовував різноманітні технічні прийоми: варіювання ритму, дисонансні гармонії, витончені інструментальні фігури, несподівані гармонічні переходи й часті модуляції – усе це було дозволяло максимально точно передати драматизм сценічної дії або характерів персонажів. Окрім цього, він уперше інтегрував у партитуру прийоми *pizzicato* і *tremolo*, використовуючи їх для досягнення необхідного психологічного ефекту (збудження, пристрасті або емоційної напруги).

К. Монтеверді приділяв велике значення ролі оркестру в опері, створивши детально виписані інструментальні партії, вважаючи, що духові та ударні інструменти підходять для передачі військових настроїв,

натомість флейти ідеальні для пасторальних епізодів, альти та лютні – незамінні для передачі сентиментальних настроїв.

Дебютна опера К. Монтеверді – «Орфей», уперше поставлена в 1607 році в Мантуї, здобула величезний успіх. Уже в цьому творі композитор продемонстрував виняткову палітру виражальних засобів: експресивну декламацію та широку кантилену, розмаїті хори та ансамблі, інтегровані балетні епізоди, а також розвинуту, колористично насичену оркестрову партію. Не меншого успіху зазнала й його наступна опера – «Аріанна» (1608). На жаль, з усієї партитури уцілів лише один фрагмент – ламентозна арія Аріадни («*Lasciatemi morire*»), що стала взірцем для багатьох творів композиторів-наступників.

Апогеєм оперної майстерності К. Монтеверді вважають такі його зрілі твори, як «Повернення Улісса на батьківщину» та «Коронація Поппеї». Особливо остання вирізняється сміливою драматургічною концепцією, у якій майстерно поєднані трагічні, романтичні й комічні епізоди, що для жанрового мислення того часу стало справжнім проривом. З музичної точки зору композитор значною мірою переорієнтовує структуру опери, вивівши хор на другий план і надаючи перевагу сольним партіям, при цьому глибоко розкривши індивідуальність кожного з персонажів.

Окрім оперної спадщини, К. Монтеверді залишив значний творчий доробок у жанрах мадригалу та духовної музики. Головною особливістю композиційної техніки композитора є винахідливе й сміливе поєднання (інколи навіть в одному творі) імітаційної поліфонії, характерної для композиторів пізнього Ренесансу і новаторської гомофонії. Особливістю мадригалів К. Монтеверді є використання інструментального супроводу (таке рішення стало тогочасним новаторством), який став не просто окрасою, а й невід’ємною складовою музичного твору.

Одним з ключових фундаторів барокової музичної естетики був також італійський композитор **Джуліо Каччіні**. У своїй творчості він прагнув досягти максимальної природності вокальної інтонації, наближаючи її

звучання до природного побутового людського мовлення. Дж. Каччіні відзначався особливим інтересом до використання дисонансів, відмовою від суворой нормативності, й формальної симетрії музичної побудови. У передмові до одного зі своїх збірників мотетів і мадригалів композитор проголосив нову естетику: ідея «неправильності краси» полягає в тому, що справжня краса часто виникає в музиці із навмисного порушення правил.

Дж. Каччіні одним з перших, хто використовував в музиці речитативний стиль. Згодом це стало визначальною рисою ранньої італійської опери. Його перший досвід у цьому напрямі втілювався у монодрамі *Combattimento d'Appoline col serpente* (1590) за якою послідували музична драма «Дафна» та опера «Еврідіка». Особливе місце в історії вокального мистецтва займає і його збірка «Нова музика» (1602), який містить арії, канцони та мадригали, канцони та арії створені у новаторському гомофонному стилі. Саме в цю збірку потрапив мадригал «Амарілі, моя красуне», в якій молодий парубок звертається до молодої дівчини на ім'я Амарілі і висловлює їй свої почуття. Це по суті один з найдавніших і найпрекрасніших зразків освіченні в коханні в бароковому музичному мистецтві.

Основними рисами творчості Дж. Каччіні є:

- наявність характерних ознак речитативу як структурного елементу мелодійної основи твору; чітка мелодійна лінія басового голосу, що є основою для гармонічної вертикалі; декламаційний характер музичних інтонацій;
- наявність спадкового зв'язку з поліфонічним стилем, що виявляється у контрапунктних елементах супроводу;
- виразні ознаки нового стилю письма: фігураційна подача акордів; складний ладогармонічний план із поєднанням віддалених тональностей третього ступеня спорідненості; використання кадансових оборотів первинного типу, з нетрадиційною ритмікою; а також застосування багатозвучної поліфункціональної акордики.

Ці ознаки свідчать про інноваційне мислення Дж. Каччіні: він став одним з перших, хто системно втілював гомофонно-гармонічну фактуру та вокально-декламаційну манеру, які закладено в основу італійського вокальної школи *bel canto*.

Еміліо де Кавальєрі увійшов в історію музики як автор першої ораторії – *La Rappresentazione di anima e di corpo* («Уявлення про душу та тіло», 1600). Уже на титульній сторінці лібрето наводиться ключове визначення *recitar cantando* («декламувати співуче»), якою Е. Кавальєрі окреслює першооснову драматично-музичної мови. Саме ця ідея синтезу декламації й мелосу викликала гострі суперечки між прихильниками різних шкіл, зокрема серед Я. Пері та Дж. Каччіні та їх послідовниками.

Музика Е. Кавальєрі була передовою для свого часу. За музичною будовою твори композитора, зазвичай, поділяються на чотири частини, які вирізняються багатством орнаменту і виразною мелодійною лінією. Варто зазначити, що Е. Кавальєрі був першим серед італійських композиторів, який систематизував застосування генерал-басу.

Творчість нідерландського композитора **Яна Пітерсзона Свелінка** часто розглядають як своєрідний місток між Ренесансу до бароко, подібний до ролі, яку в італійській традиції відігравав К. Монтеверді. У вокальній музиці Я. Свелінка дослідники вбачають риси впливу старих голландських майстрів поліфонії, французької *chanson* та італійських мадригалістів, тоді як в органних та клавесинних творах композитора уже яскраво проявляється нове барокове забарвлення.

Серед вокальної спадщини вирізняється чотиритомний цикл псалмів для 4-8 голосів. Стилістично ця збірка неоднорідна: в окремих номерах помітні характерні елементи мадригалу, мотету і навіть віланели. Усі піснеспіви збудовано на *cantus firmus* – простій мелодії псалмів з Женевської Псалтирі, яку композитор варіює за допомогою різних мелодичних прийомів у супроводі партії *basso continuo*.

Загалом доробок композитора досить розмаїтий: окремі твори (переважно *chanson*) спираються на французьку ренесансну традицію, інші демонструють ранньобарокові особливості; а у деяких творах використовуються зустрічні теми, стретти та органний пункт – техніки, що годом набули поширення у музиці *пізнього бароко*.

Міхаель Преторіус – видатний німецький композитор, органіст і теоретик музики, був одним з найбільш відомих постатей у музичному мистецтві раннього бароко. Він увійшов в історію як автор фундаментального трактату «Устрій музики», своєрідної енциклопедії музики XVII століття, в якій детально описувалася як музичні інструменти, відомі на той час, так і музична виконавська практика. Його творчий доробок охоплює переважно духовні жанри (хорали, причому деякі розраховані на поліхоральне виконання, псалми, мотети, численні церковні пісні). Значна частина його вокального спадку входить до збірки під назвою «Сіонські музи», яка налічує дев'ять томів і відображає широту композиторського мислення М. Преторіуса. Важливо, що він був одним із перших німецьких композиторів, що почав писати у стилі «Другої практики», зорієнтованому на новаторські ідеї італійського бароко.

Композитор **Генріх Шютц** належить до найвизначніших представників німецької музичної культури першої половини XVII століття. У його творчості органічно поєдналися венеціанська антифонна та монодійна техніки з протестантською німецькою традицією, а також новаторські барокова естетика італійської школи. Він відомий як автор першої німецької опери. Перша збірка духовної музики, видана Г. Шютцем у 1619 році, містила 26 вокальних творів складної поліфонічної структури для кількох груп солістів у супроводі двох і більше хорів та інструментального супроводу – рішення виняткове для його часу.

Творчість Г. Шютца започаткувала створення національної оперної традиції: саме йому належить авторство опери «Дафна» (1627), яка, на жаль, не зберіглася до нашого часу. Водночас він став одним із перших у

Німеччині, хто звернувся до жанру духовної ораторії («Історія про воскресіння Ісуса Христа», 1623).

В 1628 році Г. Шютц вирушає до Венеції, де поглиблено вивчає технічні прийоми італійської музики, зокрема методи виразного сольного співу, властивого «Другій практиці», та знайомиться з новаторськими досягненнями К. Монтеверді. Повернувшись на батьківщину, вражений відкриттями в області музичної виразності, він створює збірку «Духовні симфонії», справді революційну для свого часу. Попри активне впровадження нових ідей, Г. Шютц ще не відмовився від елементів «Першої практики»: його мета – органічно об'єднати поліфонічний контрапункт із новими принципами речитативної декламації, а також поєднувати традиції співу *a cappella* з концертним письмом. Він залишався одним з останніх майстрів, які творили в модальному стилі, а його гармонічна мова часто ставала результатом контрапунктичного узгодження голосів. Завдяки цьому музиці Г. Шютца притаманне багатство імітацій і дисонансів, структурованих таким чином, що голоси вводяться не обов'язково в рівних інтервалах або однаковому ритмі, завдяки чому створюється потужне гармонічне напруження.

Отже, Г. Шютц відіграв ключову роль у перенесенні новаторських італійських музичних ідей у німецьку традицію, істотно вплинувши на формування й розвиток німецької музики бароко.

Серед англійських композиторів раннього бароко особливе місце посідає **Орландо Гіббонс**, який вирізняється як попередник Г. Перселла. Основну частину його музики складають церковні твори: приблизно 40 антемів, псалми, гімни та інші твори для церковного богослужіння в англіканській церкві, які виконувалися як *a cappella*, так і у супроводі консорта або органу. Композитор володів віртуозним поліфонічним стилем, надавши йому органічної простоти та пластичності фактури. У світських жанрах – мотеті та мадригалі – він запозичував мотиви англійської,

шотландської та ірландської народної пісенності, водночас інтегруючи елементи італійських мадригалів.

Резюме. Раннє бароко стало однією з ключових віх у розвитку вокального мистецтва. Воно знаменує перехід від рівноправної багатоголосної фактури до чіткого виокремлення провідного сольного голосу та відповідного супроводу. Поряд із традиційними духовними жанрами в цей період починають стрімко формуватися світські вокальні форми, серед яких особливо яскраво виявився жанр опери.

У подальшому, в епоху високого бароко, опера й інші масштабні музичні форми досягли ще більшої досконалості. Композитори розширили горизонти свого мистецтва, наділяючи музичні вистави розважальний характером і одночасно збагачуючи їх емоційною глибиною та багатством музичної тканини. Опери того часу вимагали тісної взаємодії оркестру й акторів; також зросла роль візуальної привабливості завдяки яскравим костюмам і декораціям.

Опера виникла як елітарне мистецтво. Перші твори писалися й виконувалися для невеликої, обраної аудиторії – здебільшого придворної знаті в таких культурних центрах, як Флоренція, Венеція, Мантуя, Парма, Рим.

Зміни в естетиці та поетиці оперного мистецтва бароко вимагали від співаків опанування нової вокальної техніки. Їхнім завданням було утримувати увагу аудиторії і викликати емоційне співпереживання сценічним подіям. Одним із засобів досягнення цієї мети стало використання прийомів, що посилювали виразність голосу, таких як зокрема вібрато.

Роль інструментів в мистецтві мінезінгерів, трубадурів і труверів зводилася переважно до виконання вступів, інтермедій та постлюдій, що слугували обрамленням для вокальної партії, яка здебільшого виконувалася без акомпанементу. Наприкінці XVI століття акомпанемент значно розширився за рахунок гармонічної підтримки вокальної мелодії.

У добу бароко вокальне мистецтво відігравало визначну роль і слугувало зразком для інструментального виконавства. Згідно з історичними джерелами та традиціями, спів того часу мав вирізнятися чистотою, рівністю й м'якістю тембру, подібною до стилю гри флейтистів, скрипалів, гамбістів і чембалістів – тобто бути інструментальним за характером.

У 1718 році німецький композитор, співак і музичний діяч Г.Ф. Телеман проголосив принцип співучості та мелодійності як найважливіший для музикантів усіх спеціальностей. Видатний музичний діяч, теоретик, композитор Й. Маттезон, в свою чергу, говорив про музикантів, які не вміють співати, як про таких, які не можуть грати (Mattheson, 1981).

Вокальне навчання завжди було насамперед практикою, що базувалася на емпіричному методі – педагогічному показі, досвіді та вокальній практиці. Питання постановки голосу довго залишалося предметом сумнівних теорій, через що не отримали належного наукового осмислення і відображення в старовинних музичних трактатах. Ідеал співу XV століття передбачав насамперед ясність тексту, прагнення до його точної передачі, дотримання ритму і тону, вміння співати прикраси, а вже потім – розвинений голос. Така позиція багато в чому пояснюється тим, що вокаліст в XV-XVI століттях найчастіше співав у хорі або ансамблі.

Педагоги XVI століття намагалися теоретично окреслити «школи» співу, хоча й радше формулювали правила «хорошого» співу, ніж описували системну «школу». Так, у 1558 році Джозеффо Царліно, розмежовуючи шумові та музичні звуки, акцентував увагу на акустичних властивостях голосоутворення.

У 1562 році Маффі одним із перших класифікував голоси, що стало важливою основою для подальших поглядів на вокальне мистецтво. Він розділяв голоси на грубі та гнучкі, еластичні і здатні до колоратури, та вимагав від виконавця рівності голосу. Водночас відсутність технічних

рекомендацій свідчить про орієнтацію переважно на природні вокальні дані, а не набуті навички.

Деякі особливості роботи над бароковим вокальним твором. В епоху бароко важливу роль у вокальній музиці відігравали імпровізація та вокальна віртуозність. Від співака, окрім гнучкості й краси голосу, вимагали професійних музичних знань і смаку, які проявляв, прикрашаючи свої партії. Було надзвичайно важливо, щоб фіоритури відповідали характеру виконуваної арії: наприклад, не можна було додавати блискучі та яскраві рулади в патетичні ламентатії або перетворювати радісні гімни на похоронні співи, вводячи в них схлипуючі аподжіатури. Варто також зазначити, що тоді було прийнято дублювати вокальну партію мелодією сольного інструмента, на яку співак накладав свої прикраси. Недосвідчений виконавець міг легко піти в дисонуючу тональність, що призводило до невтішних музичних наслідків.

Найбільший простір для демонстрації майстерності орнаментального співу кастрати знаходили в арії *da capo*, яка мала тричастинну структуру. Експозиція містила виклад основної теми **A**; далі звучав середній розділ – нова контрастна тема **B**, а потім повторювалася основна тема **A** (реприза). Ця форма була надзвичайно зручною для імпровізацій, де можна було продемонструвати *virtuosita spiccata* – мистецтво чіткого поділу нот у трелях, *passaggi*, *volees*, *gruppetti*, *l'agilita martellata*.

Messa di voce – ефектний прийом, що полягає в поступовому нарощуванні звуку від *pianissimo* до максимальної гучності з подальшим поступовим затиханням. Ці приклади свідчать, що віртуозне володіння орнаментальною технікою було можливе тільки в поєднанні з ідеально поставленим співацьким диханням.

Процес навчання та розвитку колоратурного голосу починався зі співу двох семіотичних фігур, історія появи яких сягає у сиву давнину. Цими фігурами були *trillo* і *tremola*. З їх виписування і характеристик починається будь-який як ренесансний та бароковий музичний підручник або словник.

Треллю і тремоло повинен був володіти в своїй кар'єрі кожен грамотний та успішний ренесансний чи бароковий музикант – не важливо, був він вокалістом або інструменталістом.

Під час опрацювання барокових вокальних творів співакам, необхідно враховувати низку специфічних рис музичної побудови барокових арій: широкий діапазон, часте використання дрібних тривалостей, що вимагають рухливості голосу, кантиленності фразування, а також зміни штрихів, динаміки, й драматургічної складової.

Одним із ключових аспектів є оволодіння технікою вокального дихання, особливо при виконанні творів старовинних майстрів. Залежно від темпу та тривалості фраз змінюється інтенсивність вдиху й видиху: в процес активно залучаються діафрагма, черевного прес, м'язи спини тощо. Естетика вокального виконавства XVII-XVIII століть вимагала ясність артикуляції, володіння різними типами дихання, та вмілого володіння головним регістром без втрати виразності.

На початку опрацювання барокового твору співак має засвоїти базові принципи технічної підготовки, серед яких одним із найважливіших є вибір і розуміння темпу. Це й справді має вагоме значення, однак у пошуках виконавських стратегій барокової музики слід брати до уваги той факт, що в багатьох барокових творах відсутні авторські, й редакторські темпові вказівки; отже, темп доводиться реконструювати приблизно, адже початку XIX століття метроном ще не існував. Таким чином, умовність темпу стає однією зі стильових ознак музики бароко, а його остаточне визначення вимагає від виконавця глибокого розуміння жанрово-стилістичних особливостей епохи і кожного твору конкретно.

Трактування темпу розглядалося як спосіб визначення фізичної швидкості, а слугувало ключем до розкриття афектів і образів музичного твору. Д. Епштейн описує темп як «сукупність усіх чинників музичного опусу – узагальнене сприйняття [мелодійного] тематизму, ритміки, артикуляції, «дихання», гармонійних послідовностей, тонального руху,

контрапункту.<...> Темп <...> є приведенням цього складного гештальту до швидкості *per se*, швидкості, яка об'єднуючи різні елементи музики, дає їм змогу розгорнутися з належним почуттям» (Epstein, 1995 : 99).

Суттєвим у передачі внутрішніх переживань мав не стільки темп, скільки характер руху. У добу пізнього Ренесансу та раннього бароко з'являються усталені позначення основних темпів: *Allegro* (1596), *Largo* (1601), *Adagio* (1610), *Presto* (1611), *Grave* (1611), *Lento* (1619); пізніше з'явився темп – *Andante* (1687), *Allegretto*, *Andantino* (XVIII століття). Частина цих позначень враховує ступінь рухливості: *Adagio* – повільно, *Presto* – швидко, а більшість визначає характер руху: *Allegro* – радісно, весело, *Andante* – спокійно, *Largo* – широко.

Отже, завдання сучасного виконавця барокової музики – правильно визначити характер руху, що надзвичайно важливо в процесі виконавства та музичної інтерпретації. Співаки епохи бароко могли це легко, порівнюючи музикою з танцювальними образами, які займали особливе місце не лише в інструментальній, але й у вокальній музиці. В ній, як правило, проявляються жанрові витоки, пов'язані з популярними в той час танцями – арії-сарабанди, арії-гавоти.

На зламі XVI-XVII століть в музиці домінувала концепція, названа пізніше *tempo rubato* – «вкрадений час». Вперше це поняття вжив в 1723 році П. Тозі в своєму трактаті. Прийому *rubato* властиві вільні зрушення при незмінному основному темпі.

Поряд із темповою пластикою, важливою складовою є звернення уваги на ритмічну складову твору. Вокальні зразки XVII століття вирізняються ритмічною різноманітністю, а особливо яскраво це проявилось в прийомі *notes inégales* (нерівні ноти). Суть його полягала в тому, що послідовність рівних тривалостей виконувалася як звукові пари «довга+коротка» або «коротка+довга», причому подовження слід було акцентувати.

Використання нерівних нот сприяло формуванню *пунктирного* ритму у італійській та французьких виконавських традиціях. Разом із цим у бароковому виконавстві зберігся принцип контрастного пунктирного ритму: довгі тривалості трохи перетримували, а короткі, навпаки, – скорочували, надаючи фразі гостроти артикуляції. Отже, темпоритм в автентичному виконанні барокової музики не завжди підкорюється суворим правилам і допускає високий ступінь виконавської свободи.

Наступним важливим аспектом є правильний розподіл динамічних відтінків. Серед основних принципів слід виокремити:

- звернення уваги на доволі контрастне протиставлення таких відтінків як *forte* і *piano*, при цьому зважаючи на відсутність поступових *crescendo* і *diminuendo*. Також слід розуміти, що в тодішньому виконавському мистецтві вважалося помилковим обмеження лише тими динамічними відтінками, які виписані в нотному тексті;
- принцип «ритмічної динаміки», коли в музичному творі повільному руху найчастіше відповідає динамічний нюанс *piano* і навпаки швидкому – *forte*;
- ефект «відлуння», який застосовується при повторенні музичного матеріалу (однакових фраз) з метою їх динамічної відмінності та зображення контрасту у звуковому просторі.

Ще однією характерною ознакою процесу роботи над бароковим вокальним твором є робота з музичною орнаментикою.

Музична орнаментика (лат. *ornamentum* – прикраса) – це звуки відносно дрібних тривалостей, які прикрашають основний мелодичний малюнок. Ще в працях XVI-XVII століть цьому приділяли велику увагу, особливо італійські митці. Так, видатний дослідник Адольф Бейшлаг / *Adolf Beyschlag* наводить основні правила, викладені в працях таких авторів, як Лодовіко Дзакконі / *Lodovico Zacconi* (Венеція, 1592), Джованні Баттіста Бовічеллі / *Giovanni Battista Bovicelli* (Мілан, 1594), Джироламо

Дірути / Girolamo Diruta (Венеція, 1593), Джуліо Каччіні (Флоренція, 1601), Оттавіо Дуранте / *Ottavio Durante* (Рим, 1608), щодо «виконання орнаментики вокальних творів. Серед них:

- співак повинен володіти контрапунктом;
- слід уникати прикрас на початку твору;
- їх слід починати вводити приблизно в середині і збільшувати їх насиченість і кількість в кінці, однак слід остерігатися зловживань;
- прикрашати слід всі порівняно довгі тривалості (половинна, ціла)<...>
- прикрашати слід взагалі в міру і в необхідному місці, а не безперервно;
- при виконанні фігуритур треба суворо дотримуватися метра<...>
- допускається, однак, *помірна* свобода метра» (Beyschlag, 1908 : 16).

В епоху старовинної вокальної музики саме колоратурні прикраси були поштовхом для розвитку техніки співаків у вокальних школах Флоренції, Венеції, Риму, Неаполю та інших. Спів тремоло, форшлагу, морденту, арпеджіо, вміння вірно розшифровувати та співати ападжіатури – є важливою стороною розвитку та професійного рівня сучасних співаків, які звертаються до виконання старовинного вокального репертуару, насамперед контратенорів.

Національні вокальні школи. Епоха бароко в історії музичного мистецтва вирізняється помітним розквітом виконавських шкіл та становленням нового стилю вокальної музики. Виконавська естетика цього періоду ґрунтується на надбаннях Середньовіччя й Ренесансу, однак саме у XVII столітті опера як жанр переживає стрімкий розвиток і низку реформ. У цих умовах співаки-кастрати здобули надзвичайну популярність завдяки винятковій техніці володіння голосом, відтіснивши традиційні типи чоловічих голосів на другий план.

На зламі епох Ренесансу та бароко людський голос остаточно усвідомлюється як повноцінний художній інструмент, що вимагає цілеспрямованої методичної підготовки задля формування навичок

вокальної техніки й опанування виконавської майстерності. Саме в цей період інтенсивно розвиваються методи співацької фонації, дихання, орнаментики та афектованого висловлення, що стали визначальними складовими барокового вокального стилю. Це обумовило потребу в уніфікації виконавських і педагогічних прийомів і сприяло створенню спеціалізованих інституцій для підготовки професійних співаків.

Ключову роль у цьому процесі відіграла італійська вокальна школа, яка заклала основи для формування національних вокальних традицій у інших країнах Європи – зокрема у Франції, Німеччині та Англії. Власне в Італії створюються перші освітні моделі системної музичної підготовки, де опануванню вокального мистецтва належала чимала роль. Першою спеціалізованою установою такого типу була неаполітанська консерваторія, заснована в 1537 році як релігійно-благодійний заклад. Вона стала зразком для створення аналогічних освітніх інституцій у Римі, Болоньї, Флоренції, Венеції та інших осередках музичної культури західноєвропейських країн.

Освітній процес в італійських консерваторіях мав комплексний характер: паралельно з навчанням співу студенти опановували теоретичні дисципліни (сольмізацію, контрапункт, основи гармонії та поліфонії), а також майстерність гри на кількох музичних інструментах, серед яких були лютня, теорба, клавесин тощо. До обов'язкової програми входило вивчення італійської та латинської мов, риторики та естетичних засад афекту – відповідно до барокового ідеалу «вченого музиканта» (*musico letterato*), здатного не лише майстерно виконувати музичний твір, а й глибоко осмислювати його драматургію, зміст і емоційний вираз.

Розвиток системної музичної освіти в Італії створив передумови для появи нових жанрів, зокрема опери – найбільш синтетичної й технічно вимогливої форми музичного театру, що потребувала підготовлених виконавців із високим рівнем технічної свободи, стилістичної гнучкості та сценічної виразності.

Іншими словами, новостворений жанр опери вимагав нових вокальних ресурсів, здатних забезпечити не лише функціональну, а й естетичну цілісність музично-драматичної дії. Саме в цьому контексті світська культура звернулася до досвіду церковної практики, де вже існувала традиція використання високих чоловічих голосів – передусім хлопчиків-фальцетистів та кастратів – у виконанні багатоголосних творів церковної традиції. Вже у хоровій музиці Дж. Палестрини можна простежити сталість традиції застосування таких голосів.

Висновки до Розділу 1

Сучасне виконавське мистецтво контратенорів невід’ємно пов’язане з ґрунтовним осмисленням барокової музичної поетики, естетики та ревіталізації барокового стилю. Для науковців це, насамперед, передбачає застосування історичного способу мислення, що дає змогу реконструювати художньо-стилістичні коди минулого. Для виконавців надметою постає практична проблема: *як інтерпретувати музику доби бароко так, щоб відповідати межам її стилістичної автентики та риторичної виразності?*

У Розділі 1 здійснено комплексний огляд зарубіжної історіографії, що дає змогу реконструювати ретроспективу формування основних складових поетики музичного бароко. Таким чином, на ґрунті аналізу наукових джерел авторитетних дослідників високого чоловічого голосу Дж. Паррота, Т. Брейсвейта, С. Райвенса, П. Барб’є та П. Гайлза, присвячених, зокрема, мистецтву контратенорів та співаків-кастратів як складовій тогочасної доби, систематизовано основні принципи барокової вокальної естетики.

Особливу увагу приділено генезі терміну «контратенор» в музичному мистецтві – спочатку з позицій його функціонального значення як частини ранньої поліфонії, а згодом і в значенні окремого типу співацького голосу.

Проаналізовано еволюцію високих чоловічих голосів у різних національних школах Європи, насамперед акцентовано увагу на італійській вокальній традиції співаків-кастратів, що стала визначальною для оперної

культури XVII – XVIII століть, а також на принципово відмінній французькій традиції *haute-contre*, яка демонструвала альтернативний підхід до використання високих чоловічих голосів в оперному мистецтві.

У другому підрозділі розкрито типологічну специфіку контратенорового голосу та подано його сучасну класифікацію, що представлена трьома основними підтипами: контратенор-сопрано (чоловіче сопрано), контратенор-мецо-сопрано і контратенор-альт, з урахуванням їхніх діапазонних, регістрових, тембральних і фонаційних особливостей.

Третій підрозділ присвячено аналізу мистецтва співаків-кастратів як феномену італійської барокової опери. Особливий наголос зроблено на виконавських стандартах та впливі цього культурного явища на подальший розвиток європейської вокальної естетики.

У четвертому підрозділі здійснено характеристику ключових вокальних жанрів епохи бароко, які визначали напрямки розвитку як церковної, так і світської музичної культури. Серед них – жанри меси, ораторії, кантати, пасіону та опери. Окрема увага приділяється творчості провідних композиторів раннього бароко: Клаудіо Монтеверді, Джуліо Каччіні, Якопо Пері, Яна Пітерсзона Свелінка, Генріха Шютца та інших, чия діяльність заклала підвалини для подальших досягнень Йоганна Себастьяна Баха та Георга Фрідріха Генделя.

Таким чином, зміст першого розділу всебічно висвітлює основні етапи становлення й розвитку мистецтва контратенора в контексті поетики музичного бароко, а також окреслює його роль у трансформації європейської вокальної традиції.

Перейдемо до розділу 2, завдання якого полягає у здійсненні досвіду моделювання новітньої історії мистецтва контратенорів (1940-2024) за двома критеріями:

- хронологічний показник, належність співака до певної генерації як маркер культурно-історичного хронотопу;

- приналежність до певної національності, отже, вокальної школи в системі її ментальних ознак, репертуарних уподобань, мовно-культурних впливів тощо.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧІ ПОСТАТІ ВИДАТНИХ КОНТРАТЕНОРІВ: ВИКОНАВСЬКА АНАЛІТИКА

2.1 Передумови популяризації контратенорів у контексті руху *Historically Informed Performance*

Упродовж другої половини XX століття дослідницький та виконавський дискурс довкола «ранньої» музики (*early music*) набув нової якості, еволюціонувавши від аматорських спроб реконструювати архаїчний інструментарій і музичну нотацію до цілісної теоретико-практичної системи. Ця система поступово переросла у транснаціональний рух, що згодом була окреслений як *Historically Informed Performance* (далі – НІР).

Зарубіжні й вітчизняні музикознавці трактують сутність НІР не як вузьку «музеєфіковану» практику відтворення минулого, а як методологічний принцип, що поєднує археологію джерел, органологічну реконструкцію, виконавську евристику та актуалізацію історичних смислів для слухача XXI століття. Як слушно зауважує британський дослідник Дж. Батт: «Різні форми історичної реставрації, очевидним компонентом якої є НІР, є, на мою думку, «автентичним» вираженням нашого сучасного культурного стану, привносячи в наш світ новий досвід і розуміння» (Butt, 2004 : 5). Українська клавесиністка й дослідниця Ганна Іванюшенко підкреслює, що: «історично інформоване виконавство <...> є важливим аспектом у збереженні та відтворенні музичної спадщини попередніх епох» (Іванюшенко, 2023 : 158).

Попит на звернення до старовинної музики у XX столітті значною мірою був обумовлений кризою сприйняття сучасної композиторської мови. Цю тенденцію яскраво сформулював Ніколаус Арнонкур / *Nikolaus Aroncourt*, один із фундаторів НІР: «Відтоді все частіше почали вимагати, аби музику минулого відтворювати «автентичним» способом, і видатні виконавці прийняли це за свій ідеал. Вони прагнули трактувати давню

музику як таку і виконувати її згідно з духом епохи, у яку вона створювалась. Таке ставлення до давньої музики – не перенесення її до сучасності, а навпаки, переміщення самого виконавця в минуле, – це симптом нестачі справжньої живої сучасної музики» (Харнонкурт, 2002 : 7).

Із огляду на багатогранність явища його сучасний стан доцільно розглядати, враховуючи генезу та подальшу еволюцію, що містить три етапи:

—ранній експериментальний (період до 1930-х рр.), що позначений локальними спробами реконструювати та наново відтворити забуті музичні інструменти;

—інституційно-ідеологічний (1930-1980-ті рр.), що характеризується утворенням спеціалізованих шкіл та ансамблів, завдяки яким було запроваджено професійні виконавські стандарти в цій сфері;

—інтегративно-постмодерний (від 1990-х рр. – донині), що характеризується синтезом НР з мейнстримними виконавськими практиками, що властиві академічній сцені, а також активною інтеграцією цифрових медіа.

Така періодизація дозволяє простежити, яким чином спорадична реконструктивна практика переросла у транснаціональний рух, що вплинув не лише на інтерпретацію музики Ренесансу та бароко, а й на художнє осмислення всієї європейської класико-романтичної спадщини.

Існує обґрунтоване припущення, що перші експериментальні ансамблі, сформовані в межах руху НР у 1920-1930-х роках, розпочали активну реконструкцію звучання музичних інструментів, які протягом кількох століть були забуті та витіснені з академічної сцени. У ХХ столітті саме відновлення арсеналу історичних інструментів стало відправною точкою у формуванні автентичного виконавського стилю, орієнтованого на відтворення звукового середовища епохи бароко та попередніх стилістичних пластів. Одними з перших провідних учасників цього руху стали польська піаністка і клавесиністка Ванда Ландовська (*Wanda*

Landowska, 1879-1959), яка відродила концертне музикування на клавесині, та британський музикант, дослідник і майстер з виготовлення інструментів Арнольд Долмеч (*Arnold Dolmetsch*, 1858-1940), чия родина ще з другої половини XIX століття спеціалізувалася на виготовленні історичних копій лютень, клавесинів і блокфлейт. У своїй визначній праці, присвяченій інтерпретації музики XVII-XVIII століть, А. Долмеч наголошував, що: «...знання про основні музичні інструменти XVI, XVII, XVIII століть допомогли б зрозуміти музику того періоду» (Dolmetsch, 1915 : 419). Ця теза окреслює один із засадничих принципів НІР: для пізнання стилю епохи необхідно відтворити автентичний звуковий інструментарій. Водночас надзвичайно важливо враховувати, що окремі тенденції, пов'язані з відродженням історичної музичної традиції, виникали ще задовго до XX століття – передусім в XIX столітті спостерігається перше свідоме повернення до творів епохи бароко. Це виявилось, зокрема, у діяльності німецького композитора і диригента Ф. Мендельсоном-Бартольд⁷, який віднайшов і відновив до концертного життя музику Й. С. Баха. Американсько-канадський гобоїст і музикознавець Б. Хейнс зазначає: «протягом XIX століття траплялися випадки руху історично інформованого виконавства (НІР). Мендельсон, наприклад, організував низку відроджень творів Баха, включаючи знамениті виконання «Страстей за Матвієм» у 1829 році та історичні концерти в Лейпцигу (де він, як і Бах, обіймав посаду муніципального музичного керівника)» (Haynes, 2007 : 27). Цей приклад засвідчує, що в XIX столітті з'явився інтерес до історичної реконструкції репертуару, хоча системного характеру він ще не набув.

Другий етап розвитку НІР, що припав на середину XX століття, став переломним моментом, відкривши принципово новий вимір у музичній практиці: системне відродження виконавських традицій минулого в поєднанні з традиціями сучасності завдяки створенню спеціалізованих

⁷ Фелікс Мендельсон-Бартольд (1809-1847) – німецький композитор епохи романтизму, диригент, педагог, музично-громадський діяч.

музичних навчальних закладів і професійних ансамблів. Так, у 1930-1940 -х роках засновуються: *Schola Cantorum Basiliensis* (м. Базель, Швейцарія, 1933) – перший у світі вищий музичний навчальний заклад, який створив академічні умови для дослідження й розвитку виконавської культури ранньої музики; бельгійський ансамбль *Pro Musica Antiqua Of Brussels* (1933) – один з перших знакових колективів, створених із метою популяризації музики доби Середньовіччя і Ренесансу; *Deller Consort* (1948) – відомий вокальний ансамбль, заснований контратенором А. Деллером, який не лише відродив інтерес до ранніх вокальних жанрів, а й повернув на сцену контратенор як окремий тип голосу, актуалізований у контексті виконання барокового репертуару.

Третій етап розвитку НІР, що розпочався у 1990-х роках і триває дотепер, відзначається глобалізацією популяризації старовинної музики, зумовленою масштабними процесами технічної еволюції. Поширення інтернету, цифрових платформ і мультимедійних технологій надало безпрецедентні можливості для доступу до архівних джерел, нотних видань, оцифрованих теоретичних трактатів, відео- та аудіозаписів еталонного виконання, а також до сучасних інтерпретацій провідних представників НІР. У цьому контексті сформувався новий формат реценції старовинної музики – міждисциплінарний, візуально орієнтований, оперативний у реагуванні й відкритий до стилістичних гібридів. Особливо помітним є його вияв у сценічних постановках, кінематографічних інтерпретаціях, онлайн-майстер-класах і кросмедійних перформансах. Таким чином, НІР не лише демонструє свою життєздатність в умовах постмодерної культурної парадигми, а й підтверджує здатність до адаптації в новітньому медіасередовищі, зберігаючи водночас власну художню ідентичність.

У рамках становлення й розвитку руху НІР було відновлено та повернуто до виконавської практики чимало старовинних музичних інструментів різних груп. Зокрема, серед **струнно-щипкових** інструментів відроджено лютню, теорбу, архілютню та барокову гітару.

Лютня (англ. *lute*) – один із найзнаковіших інструментів європейської музики XVI-XVII століть. Завдяки глибокому, м'якому та виразному тембру вона широко застосовувалася і як сольний, і як акомпануючий інструмент. Лютня вирізняється куполоподібним корпусом, великою кількістю струн (зазвичай 6-10 пар). Цей інструмент став своєрідним символом «золотої доби» автентичного виконавства: її відновлення, особливо зусиллями музикантів нового покоління, відкрило слухачам багатство палітри ренесансної та барокової музики.

Теорба (англ. *theorbo*) – різновид басової лютні з подовженим грифом і додатковими басовими струнами; вона була центральним інструментом групи *basso continuo* у ансамблях і оркестрах XVII-XVIII століть, особливо в камерній музиці та ранній опері. Її насичений, глибокий тембр ідеально поєднується з людським голосом та іншими інструментами *continuo*.

Архілютня (англ. *archlute*) – щипковий, струнний музичний інструмент – гібридний різновид між традиційною лютнею та теорбою, призначений переважно для супроводу; за розмірами менший, ніж теорба, має виразний низький регістр, тому використовувався у камерних ансамблях XVII-XVIII століть.

Барокова гітара (англ. *baroque guitar*) – п'ятиструнний інструмент з характерним декоративним оздобленням корпусу і легким, «прозорим» тембром. Вона набула популярності у другій половині XVII століття, особливо у світській музиці Іспанії, Франції та Італії.

До групи **струнно-смичкових** інструментів, відроджених у практиці НР, належать барокова скрипка, віола да гамба, віола д'амур та віола да браччо. Так, **барокова скрипка** (англ. *baroque violin*) характеризується використанням жильних струн з меншим натягом (порівняно із сучасними металевими), коротшим і легшим смичком, а також особливостями конструкції (нижчим мостом, відсутністю підборідника тощо). Її звучання дещо м'якше і «тепліше», ніж у сучасної скрипки.

Віола да гамба (*viola da gamba*) – представник родини смичкових інструментів епохи Ренесансу та бароко; має шість або сім жильних струн і ладки на грифі. На гамбі грають, тримаючи інструмент між колінами, а її тембр відзначається м'якістю, глибиною і теплотою. **Віола д'амур** (*viola d'amore*) – смичковий інструмент з шістьма-сімома ігровими струнами та додатковими резонансними струнами (що проходять під грифом і не торкаються смичка). Вона має надзвичайно м'який, ліричний, «сріблястий» тембр, який високо цінувався в ранній музиці; зокрема, партії для віоли д'амур зустрічаються у творах Г. Перселла, А. Вівальді, Й. С. Баха та інших барокових композиторів.

Віола да браччо (*viola da braccio*) – загальна назва родини смичкових інструментів, які тримаються на руці (італ. *braccio* – рука). Ці інструменти формували основу струнної групи барокового оркестру; за розмірами вони були трохи більшими за сучасну скрипку і давали повніше та м'якше звучання.

Серед **клавішних** інструментів епохи бароко провідну роль відіграє клавесин; застосовувалися також клавікорд, спінет, орган-позитив, вірджинел.

Клавесин (*harpsichord*) – голосний клавішний інструмент барокової доби, у якому звук видобувається щипковим способом: при натисканні клавіші спеціальне перо щипає струну, створюючи характерний дзвінкий і прозорий тембр. Клавесин відіграв провідну роль не лише як сольний інструмент, але й як базовий інструмент *basso continuo*, забезпечуючи гармонійну основу музичних творів.

Клавікорд (*clavichord*) – струнно-клавішний інструмент, що еволюціонував зі середньовічного монокорда. Він має надзвичайно делікатне, тихе звучання, яке утворюється ударом маленької металевої пластинки (тангенти) по струні.

Спінет (*spinet*) – різновид малого клавесина з компактним корпусом і однією клавіатурою; струни в спінеті розташовані під кутом до клавіш.

Через менший резонаторний корпус спінет має більш камерний характер звучання, порівняно з повнорозмірним клавесином.

Орган-позитив (*positive organ*) – портативний трубний орган невеликого розміру, який використовували для супроводу камерних інструментальних та вокальних ансамблів, переважно в церковній та камерній музиці. Завдяки компактності орган-позитив набув поширення в невеликих храмах і навіть у театральній практиці.

Вірджинел (*vigrinal*) – різновид клавесина з прямокутним корпусом, в якому струни розташовані паралельно клавіатурі. Звучання вірджинела, як і у спінета, відрізняється від великого клавесина, що зумовило популярність цього інструмента в камерній музиці, особливо в англійській та нідерландській традиціях.

До відроджених **духових інструментів** належать, зокрема, блокфлейта, бароковий фагот, барокова труба та корнет.

Блокфлейта (*recorder*) – дерев'яний духовий інструмент із прямим каналом, представлений у різних розмірах (від сопрано до басу); в епоху бароко вона широко використовувалася як сольний і ансамблевий інструмент.

Бароковий фагот (*baroque bassoon*) відрізняється від сучасного фагота простішою конструкцією та меншою кількістю клапанів, що обумовлює дещо інший тембр і техніку гри. **Барокова труба** (*natural trumpet*) – труба без вентилів, яка може виконувати лише натуральний звукоряд. Її яскравий, «героїчний» тембр був важливою складовою звучання барокового оркестру, особливо у творах урочистого характеру.

Корнет (*cornetto*) – дерев'яний духовий інструмент з мундштуком, який поєднує риси мідних і дерев'яних духових (труби і гобоя). Його співучий, гнучкий тембр часто імітував людський голос, завдяки чому цей інструмент ідеально підходив для ансамблевої гри разом з вокалістами, особливо у творах духовної музики.

Аналіз старовинного інструментарію та його характеристик демонструє, що історичні музичні інструменти суттєво відрізняються від сучасних аналогів насамперед своїми унікальними тембральними властивостями. Для середньо- та низькорегістрових інструментів (наприклад віола да гамба, теорба, орган-позитив) характерні м'якість, глибина й щільність звучання, тоді як високі інструменти (лютня, блокфлейта, барокова скрипка тощо) вирізняються прозорістю, витонченістю і чистотою інтонації. Саме ці темброві особливості визначають звучання ансамблів ранньої музики, формуючи своєрідну акустичну атмосферу, яка є невід'ємною складовою стилістики епохи.

Сучасна виконавська практики та музикознавча думка (Butt, 2004; Taruskin, 1995) дедалі переконливіше доводять, що для автентичної реконструкції музичних творів епохи бароко недостатньо обмежуватися лише вивченням старовинних трактатів і теоретичних джерел, які фіксують особливості техніки та інтерпретації творів тієї історичної доби. Вирішальним чинником у процесі відтворення музичного полотна епохи є створення адекватної звукової оболонки, максимально наближеної до історичного зразка. Це передбачає відновлення не лише інструментального комплексу, а й вокальної складової – передусім традиції контратенорового співу, як представника найдавнішого музичного інструменту – людського голосу.

Починаючи з другої третини XX століття, навколо інтерпретації барокових творів розгортаються активні науково-виконавські дискусії. Як наслідок, у сучасній практиці трактування старовинної музики вокалістами окреслюються три основні виконавські тенденції. Такий підхід проявляється у численних перекладеннях і аранжуваннях, які нерідко виходять за межі стилістичної автентичності. Цей напрям репрезентує постмодерну парадигму музичного виконавства з її схильністю до гібридності, еkleктики й інтертекстуальності.

Друга тенденція пов'язана з інтерпретацією барокової музики через призму класико-романтичної естетики. Це зумовлено, зокрема, академічною освітою більшості сучасних виконавців, яка базується переважно на пізніших композиторських школах і виконавських традиціях. Такий виконавець часто сприймає нотний текст як остаточно зафіксований, не враховуючи риторичних і стилістичних канонів барокової доби, де орнаментика, афект, та імпровізація (згадаємо арії *Da Capo*) відігравали ключову роль. Унаслідок цього, попри дотримання текстуальної точності, виникає відчутний розрив із практикою автентичного барокового виконавства.

Третю тенденцію можна визначити як свідоме прагнення до «автентичної реставрації», тобто дотримання стилістично обґрунтованої виконавської моделі, що включає відродження старовинних інструментів, використання принципів музичної орнаментики та артикуляції, а також манери фразування та інтонаційного колориту. Якщо для виконавців епохи бароко ці засоби були органічною частиною художнього мовлення, то сучасному музиканту необхідно опановувати їх свідомо, завдяки ретельному вивченню теоретичних джерел і трактатів.

Таким чином, стилістично адекватне трактування барокового музичного тексту можливе лише на основі ґрунтовного теоретичного пізнання й осмислення традицій, естетичних принципів, технічних прийомів та художніх ідеалів епохи. Лише такий підхід дозволяє наблизитися до первісної концепції твору та сформулювати достовірну інтерпретацію, що сприймається як органічна й переконлива у сучасному культурному контексті.

Згідно з викладеними вище засадами та художніми орієнтирами сучасних тенденцій інтерпретації барокових творів, можна дійти висновку, що основне завдання вокаліста-інтерпретатора полягає у якомога повнішому розкритті художнього образу. Це розкриття досягається передусім через передачу головного афекту – емоційно-психологічного

змісту музики – у поєднанні з сучасними досягненнями вокально-технічними досягненнями та дотриманням стилістичних норм і традицій минулого.

Сучасна виконавства практика, зокрема у роботі з репертуаром кінця XVII – середини XVIII століття, дедалі активніше виявляє не лише зростання інтересу до барокової музики, але й серйозні прогалини у професійній підготовці співаків. Незважаючи на стрімке поширення барокового музики в академічному середовищі, її адекватне виконавське звучання потребує вокальної освіти особливого типу, яка б поєднувала технічну досконалість із глибоким знанням «культурних кодів» барокової доби, її естетики та виконавської поетики.

На тлі констатації зростаючого впливу барокової музики на сучасне вокальне мистецтво варто зазначити, що саме у західноєвропейському музичному просторі протягом останніх десятиліть було здійснено значні кроки не лише в напрямку ревіталізації репертуару, а й у реставрації старовинних музичних інструментів, реконструкції виконавських практик, методик та акустичних параметрів історичних просторів.

Слід визнати, що в той час, як за кордоном сформувалася потужна інфраструктура НР, вітчизняна вокальна школа лише починає долучатися до цього процесу. В Україні наразі спостерігається нестача системних досліджень, спеціалістів і відповідної достатньої інституційної підтримки для відродження барокового музичного спадку, наближеному до автентичності його звучання.

Починаючи з 1970-х років, барокова опера знову привертає велику увагу європейської публіки, зокрема завдяки постановкам, у яких головні партії виконуються спеціально підготовленими співаками-контратенорами. Це не лише запустило процес відновлення історичної правди вокального театру XVII-XVIII століть, а й надало сценічній дії нової естетичної виразності. Відродження амплу контратенора супроводжується переосмисленням кастингових традицій: «у моду» повертається практика

виконання чоловічих партій саме чоловічими голосами, що сприяє поступовому відходу від амплуа травесті, домінантного в оперному театрі XIX-XX століть.

Ці театральні зрушення відбуваються паралельно з розширенням контратенового репертуару в камерному жанрі – як у межах барокової традиції, так і в царині сучасної академічної музики. Контратенори сьогодення успішно виконують кантати, меси, пасіони та ораторії Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, А. Вівальді, Дж. Перголезі, духовні твори В.А. Моцарта, твори композиторів XX століття Г. Форе, Б. Бріттена, Л. Бернстайна, а також новітні твори Ф. Гласса, М. Розано, А. Пярта та інших композиторів другої половини XX – початку XXI століття. У цьому контексті контратенор постає не лише як репрезентант історичної традиції, а й як універсальний інтерпретатор, здатний об'єднувати стилістично розмаїтий репертуар в рамках єдиної естетичної концепції.

2.2 Панорамний огляд персоналій видатних контратенорів

Упродовж останніх десятиліть XX століття контратенори здобули помітне місце на провідних оперних та концертних майданчиках світу, утвердившись передусім як унікальні репрезентанти відродженої традиції вокального мистецтва барокової епохи. Вони стали своєрідними «послами» стилістичних і духовних принципів ранньої музики, транслуючи її «культурні коди» сучасному слухачу й водночас постаючи як феномен, який уособлює ключові трансформації вокального виконавства межі XX – початку XXI століття. У зв'язку з цим доцільно звернутися до уточнення дослідника М. Рансея, який зазначає: «<...> контратенори асоціювалися або ж переважно “привласнювалися” старовинною музикою та історично інформованим виконавством: справа не тільки в тому, що сучасна творчість для контратенора розвивалася дуже поступово, мала обмежене сприйняття та маргінальне використання, а й у тому, що канонічний репертуар не пропонував жодних можливостей для чоловічих

альтів. Хоча історичні відомості не завжди були точними, існувала й загальновідома інформація, що західну сакральну музику аж до кінця XVIII століття виконували виключно чоловіки, а головними героями музичної драми бароко, а частково й класицизму, були не тенори, басы чи баритони, а чоловіки-альти та сопраністи. При цьому було загальновідомим, що героями бароково-класичних опер були саме альти й сопраністи з незмінними голосами – тобто кастрати, тоді як сучасні контратенори (за нечисленними й сумнівними винятками) є альтами або мецо-сопрано зі зміненими голосами, що у ті часи експериментів та ентузіазму часто ставало предметом надмірного прискіпування. Саме тому контратенор сприймався як спадкоємець, еквівалент або ідеальний заміник величезного розмаїття партій альтів і мецо-сопрано, які, як було відомо чи припускалося, не створювалися і не виконувалися для жінок або жінками» (Miguel Angel Aguilar Rancel, 2022 : 234). Розлога цитата була необхідною, оскільки в ей знаходимо відповіді на численні питання.

Поступове зростання зацікавленості контратеноровим типом голосу та його інтеграція в актуальні культурно-мистецькі процеси безпосередньо пов'язані з відродженням інтересу до музичної спадщини бароко, «... яка, у свою чергу, стала об'єктом стилізації та прикметою стильового плюралізму виконавського мистецтва останньої третини XX ст.» (Говорухіна, 2018 : 4). Цей процес значною мірою зумовлений глобалізаційними зрушеннями, що сприяли оновленому сприйняттю європейської музичної традиції ранньоновітньої доби та повернули до культурного дискурсу забуті або маргіналізовані явища.

Вирішальним чинником формування сприятливого середовища для відродження й популяризації мистецтва контратенора у XX столітті став потужний рух НІР. Саме він актуалізував прагнення висунути на передній план особливості тембру, строю, артикуляції та інтонаційної специфіки – елементів, що спільно формують унікальний звуковий код старовинної музики.

Звернення до НІР дозволило не лише інтегрувати специфічні інструментальні барви, а й відродити забуті прийоми роботи голосом – особливо в контексті формування високих чоловічих голосів, принципів фразування, орнаментики, стилістики, декламації, – зазначає дослідник (Fabris, 2019). Комплексний підхід, що поєднує використання автентичних інструментів, реконструкцію складу оркестру, історичний стрій і темперацію, а також звернення до зразків старовинної вокальної методики, став визначальним у сучасному музичному виконавстві для художньої повноти відтворення музики минулого.

Саме тому, попри досягнення технологічного прогресу та безпрецедентного розширення арсеналу виконавських засобів, упродовж XX – XXI століть спостерігається стійке зростання інтересу як з боку музикантів, так і з боку слухацької аудиторії до старовинної музики та її естетичних принципів. Ця тенденція чітко відображає актуальність і глибинну значущість руху НІР, що став основою для інтенсивної інтеграції історичних виконавських традицій – як інструментальних, так і вокальних – у сучасний мистецький дискурс.

Насичений розвиток вокального мистецтва другої половини XX-XXI століть позначений появою кількох поколінь контратенорів, які відіграли ключову роль у процесі відродження цього рідкісного співацького голосу. Їхня виконавська діяльність не лише сприяла перегляду й оновленню репертуарної політики в оперному та концертному середовищі, а й заклала підвалини для формування нової художньої традиції, що пропонує сучасне осмислення високих чоловічих голосів у межах як історично орієнтованих, так і новітніх сценічних концепцій.

Відомих контратенорів XX-XXI століть доцільно класифікувати за декількома генераціями (за Н. Говорухіною). Вони умовно діляться на десятирічною хронологічною шкалою.

До першого покоління відноситься британський співак Альфред Деллер (*Alfred Deller*, 1912-1979), якого справедливо вважають першим

сольним контратенором XX століття. Його постать стала знаковою не лише в контексті повернення контратенового голосу на професійну сцену, але й у процесі переосмислення та ревіталізації величезного пласту музики епохи Ренесансу та бароко. На виняткові вокальні якості цього співака звернув увагу один із найвизначніших британських композиторів XX століття – Майкл Тіппетт (*Michael Kemp Tippett*, 1905-1998), який відіграв вирішальну роль у його професійному дебюті. А. Деллер був вихідцем з англійської хорової традиції – саме тієї, що, попри загальний занепад традиції високих чоловічих співацьких голосів у професійному виконавстві, зуміла зберегти методи виховання та спадкоємність контратенової школи. Його мистецька діяльність стала одним із рушіїв розвитку руху НР, зокрема в напрямі популяризації барокової вокальної музики. Серед численних досягнень А. Деллера варто виокремити понад 130 аудіозаписів, здійснених починаючи з кінця 1940-х років. Нині ці записи мають статус зразкових, особливо у виконанні творів англійських композиторів – Дж. Доуленда, Г. Перселла, а також сучасника А. Деллера – Б. Бріттена.

Важливим свідченням творчої співпраці А. Деллера з композиторами XX століття стало створення Б. Бріттенем спеціально для нього партії Оберона в опері «Сон літньої ночі» (*A Midsummer Night's Dream*, 1960). Ця роль є винятковою тим, що була написана не як травесті-партія, а спеціально призначалася для контратенора, що на той час було безпрецедентним явищем у сучасній оперній практиці.

Ще одним яскравим представником першої генерації контратенорів був американський співак Рассел Оберлін (*Russell Keys Oberlin*, 1928-2016). Пік його творчої активності припадає на середину XX століття. Саме в 1950-60-х роках рух НР виходить за межі Західної Європи й починає активно розвиватися у США.

Оберлін став одним із засновників ансамблю *New York Pro Musica Antiqua*, який відіграв значну роль у популяризації старовинного репертуару на американській сцені. Подібно до А. Деллера, він співпрацював із

Б. Бріттенем, який написав спеціально для нього партію Аполлона в опері «Смерть у Венеції» (*Death in Venice*, 1973). Обидва співаки уславилися майстерною інтерпретацією кантат Й. С. Баха й добахівського репертуару, заклавши тим самим підґрунтя для подальшого розвитку традиції контратенового виконавства у другій половині ХХ століття.

Наступне покоління контратенорів, яке сформувалося у 1970-х роках, суттєво розширило межі цього вокального феномена як у художньому, так і в науково-виконавському вимірах. До його провідних представників належать британський співак Джеймс Боумен (*James Bowman*, 1941-2023), британський співак і диригент Пол Есвуд (*Paul Esswood*, нар. 1942) та бельгійський співак і диригент Рене Якобс (*René Jacobs*, нар. 1946). Їхня діяльність остаточно закріпила *status quo*⁸ контратенора як повноцінного типу чоловічого співацького голосу, рівнозначного з іншими голосовими категоріями, і затребуваного в академічному, зокрема оперному середовищі.

Ці виконавці не лише продовжили традиції, започатковані А. Деллером і Р. Оберліном, а й суттєво їх розвинули, скеровуючи увагу до глибокої реконструкції історичних практик. Вони брали активну участь у дослідницькій діяльності, спрямованій на відновлення та популяризацію барокового репертуару для контратенора, співпрацювали з провідними ансамблями старовинної музики, авторитетними звукозаписувальними лейблами й міжнародними музичними фестивалями. Їхній репертуар охоплював як твори XVII-XVIII століть, так і музику сучасних композиторів, написану спеціально для контратенового голосу.

П. Есвуд – один із найвизначіших контратенорів другої половини ХХ століття – здійснив понад 100 записів, охопивши винятково широкий репертуар. Він був одним серед перших контратенорів, хто виконував альтові партії в кантатах Й. С. Баха, зокрема, у «Страстях за Матвієм» та «Високій месі h-moll».

⁸ **status quo** (лат. *status quo ante bellum* — «становище, яке було раніше», скорочено *status quo*) — це сталі, поточні умови або стан речей, що існує на певний момент часу.

Вагомим етапом творчості співака стало виконання ораторії «Месія» Г. Ф. Генделя, яку він записував чотири рази. Окрім духовної музики, П. Есвуд активно виступав в операх К. Монтеверді та Г. Ф. Генделя, а також інтерпретував твори сучасних авторів, зокрема Кшиштофа Пендерецького (партія Смерті в опері «Втрачений рай»), Альфреда Шнітке (прем'єра «Фауст-кантати», Другої симфонії), Філіпа Гласа (головна партія в опері «Ехнатон»). Його виступи в Лондоні, Відні, Берліні та Амстердамі стали вагомим свідченням інтеграції контратенорів до оперного виконавства сучасності.

Дж. Боумен розпочав свою професійну кар'єру у 1967 році як учасник хору *St. Paul's Cathedral*, а згодом здобув міжнародне визнання завдяки участі в численних постановках опер Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка, Г. Перселла та інших. Особливої популярності Боумен набув у співпраці з ансамблем *The King's Consort* під орудою диригента Роберта Кінга (*Robert King*, нар.1960). Його голос вирізнявся теплим тембром, ліризмом і винятковою пластичністю, що дозволило йому стати одним із перших контратенорів, які стабільно виступали на сценах провідних оперних театрів Європи, зокрема у Глайндборнській опері (*Glyndebourne Opera*) та Ковент-Гарден (*Theatre Royal, Covent Garden*). Важливою складовою діяльності Дж. Боумена була педагогічна практика: він проводив численні майстер-класи з барокового співу, сприяючи становленню нової генерації контратенорів у Великій Британії й за її межами.

У подальших генераціях кількість контратенорів стрімко зростає, охопивши сотні виконавців у різних країнах світу. Серед них виокремлюються видатні особистості, які не лише продовжили традиції своїх попередників, а й надали їм нових змістових вимірів, демонструючи розмаїття національних виконавських шкіл та інтерпретаційних особливостей у сфері музичного мистецтва.

Наведемо деяких з них.

— Представники покоління «шістдесятників»:

Аріс Хрістофелліс (*Aris Christofellis*, нар. 1960), Йорг Вашінські (*Jörg Waschinski*, нар. 1966), Андреас Шолль (*Andreas Scholl*, нар. 1967);

— Покоління 1970-х років:

Макс Емануель Ценчіч (*Max Emanuel Cencic*, нар. 1976), Майкл Маніачі (*Michael Maniaci*, нар. 1976), Хав'єр Сабата (*Xavier Sabata*, нар. 1976), Радун Мар'ян (*Radu Marian*, нар. 1977), Філіпп Жарускі (*Philippe Jaroussky*, нар. 1978), Девід Дікью Лі (*David DQ Lee*, нар. 1978), Єстін Девіс (*Iestyn Davies*, нар. 1979), Крістоф Дюмо (*Christophe Dumaux*, нар. 1979);

— Покоління 1980-х років:

Девід Хенсен (*David Hansen*, нар. 1981), Франко Фаджіолі (*Franco Fagioli*, нар. 1981), Тім Мід (*Tim Mead*, нар. 1981), Террі Вей (*Terry Wey*, нар. 1985), Валер Барна-Сабадус (*Valer Barna-Sabadus*, нар. 1986), Бруно де Са Нунес (*Bruno de Sa Nunes*, нар. 1989);

— Покоління 1990-х років: Кімон Вінкфілд Мурра (*Key'mon Winkfield Murrah*, нар. 1990), Якуб Йозеф Орлінський (*Jakub Jozef Orlicki*, нар. 1990), Александер Чанс (*Alexander Chance*, нар. 1992), Самуель Маріньйо / *Samuel Mariño* (нар. 1993), Ар'є Нуссбаум Коен (*Aryeh Nussbaum Cohen*, нар. 1994), Маайан Ліхт (*Maayan Licht*, дата народження невідома), Вінс Йі (*Vince Yi*, дата народження невідома).

Зазначені виконавці, що уособлюють уже кілька послідовних генерацій, і на сьогодні залишаються активними учасниками світового музичного процесу.

Резюме. Процеси актуалізації мистецтва контратенорів, починаючи з ХХ століття і до сьогодні, відбувалися паралельно двома взаємопов'язаними шляхами – виконавським та науково-архівним. Контратенори цього періоду виявили не лише музичний, а й дослідницький хист, продемонструвавши інтелектуальну зацікавленість у відтворенні історичного репертуару. Саме їхня багатовекторна діяльність стала вагомим підґрунтям для розвитку НІР.

Простір українського музичного виконавства не залишився осторонь загальносвітових мистецьких тенденцій і також представлено декількома поколіннями контратенорів (*див. підрозділ 2.5*).

2.3. Ф. Жарускі як представник виконавського мистецтва ХХІ століття

В англомовному музикознавстві загальним проблемам відродження мистецтва контратенорів в європейському культурному просторі сьогодення присвячено достатня кількість наукових праць: це S.Raven «The Super Natural Voice: A History of High Male Singing» (Raven : 2014), J. Reetz «Contemporary Perspectives on the Countertenor: Interviews with Kai Wessel, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, and Matthias Echternach» (Reetz : 2018), T. Braithwaite «An Overview of the History of the Countertenor voice and Falsetto Singing» (Braithwaite : 2020), S. Sherman «The Voice of Androgyny: A Gender Analysis of the Countertenor Within Opera» (Sherman : 2021). Серед вітчизняних фахівців виокремимо публікації Н. Говорухіної «Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі» (Говорухіна : 2017), В. Гіголаєвої-Юрченко «Співаки-кастрати і контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання». (Гіголаєва-Юрченко : 2022), Ю. Ніколаєвської «Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації» (Ніколаєвська : 2017), які присвячені розкриттю загальним проблем контратенового мистецтва. Втім названі праці не істять монографічного аналізу співацької творчості в інтер'єрі загальних тенденцій розвитку вокального мистецтва в добу глобалізації.

Отже, завдання підрозділу – на основі вивчення дискографії висвітлити творчу біографію Ф. Жарускі та здійснити інтерпретаційний аналіз партії Нерона з опери Г.Ф. Генделя «Агріппіна» як знакової для періоду становлення його виконавської творчості.

Ім'я Філіппа Жарускі, вочевидь, не потребує зайвого представлення та окремого розголосу. Французький контратенор володіє широким спектром виконавських можливостей, що є підставою для його обширного

співацького репертуару та іміджевої затребуваності у всіх сферах артистичного буття. Однак при спробі визначення виконавського стилю співака постала проблема, пов'язана з недостатнім висвітленням його ролі в музичній культурі ХХІ століття. Звісно, в інтернеті можна знайти відомості та факти його біографії, рецензії виступів, окремі інтерв'ю, втім вони є розрізненими і не дають системного уявлення про творчість співака. Професійну спільноту цікавлять глибинні важелі мистецтва контратенорів, зокрема наслідування його традицій співаками нових поколінь.

Отже, актуальність вибору саме цієї особистості серед багатьох інших яскравих представників наймолодшої генерації контратенорів ХХІ століття зумовлена бажанням дисертанта на прикладі показової для раннього етапу артистичної кар'єри Філіппа Жарускі партії розкрити феномен ідеального інтерпретатора барокового оперного стилю.

Сучасне музикознавство багате на праці, присвячені Г. Ф. Генделю та його музичному театру. Серед них виокремимо дисертацію Юань Сін (2023), в якій знаходимо змістовний огляд наукової генделіани: Karen A. G. Brittain «A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation As Applied To Selected Works of George Frideric Handel» (Brittain : 1996), D. Schröder «Georg Friedrich Händel» (Schröder : 2008), S. Leopold «Händel. Die Opern» (Leopold : 2012), C. Timms, B. Wood «Music in the London Theatre from Purcell to Handel» (Timms, Wood : 2017).

Ураховуючи, що об'єктом дослідження є мистецтво контратенорів, зауважимо, що для автора першочерговим є виконавський дискурс, майже відсутній у європейському музикознавстві.

Будемо спиратися також на біографічний метод наукового опису, оскільки факти життєтворчості Ф. Жарускі мало висвітлені в українському музикознавстві. *Інтерпретаційний особливості партії Нерона у світлі ціннісно-сміслових орієнтирів допоможуть визначити виконавський стиль співака.*

Філіпп Жарускі (*Philippe Jaroussky*) – один з найталановитіших та найвідоміших у світі представників сучасного контратенорового співу – народився 13 лютого 1978 року в невеликому містечку Мезон-Лаффітт регіону Іль-де-Франс на півночі Франції.

Етапи творчого шляху. Музичний шлях співака не був визначений з раннього дитинства. Філіпп не проявляв свідомого інтересу до занять музикою, а тим паче до співу. Однак під час навчання у коледжі Колетт сусіднього містечка Сартрувіль місцевий вчитель музики Жерар Бертрам порадив хлопцю опанувати гру на якомусь музичному інструменті. Ф. Жарускі цей період описав так: «...мені було 11 років, і я обрав скрипку. На жаль, я почав занадто пізно, щоб стати справжнім віртуозом. У віці 15 років я завершив музичну підготовку гри на фортепіано з метою подальших теоретичних занять (композиція та диригування)» (Jaroussky, 2024).

Після закінчення коледжу Колетт юнак почав свою професійну музичну освіту і протягом декількох років навчався у провідних музичних навчальних закладах Франції. Так, до занять співом він вступив до консерваторії Версалю, де навчався майстерності гри на скрипці та фортепіано. Після отримання початкової музичної освіти в консерваторії Версалю Філіпп вступив до консерваторії в місті Булонь-Біянкур. Перш ніж відкрити у собі вокальні здібності, він удосконалив навички гри на фортепіано, вивчав композицію та мистецтво диригування.

Співацька кар'єра розпочалася у 1996 році від початку занять з Ніколь Фальєн – відомою французькою вокальною педагогинею, яка зіграла ключову роль у його вихованні. Вона залишається його викладачем, з якою він періодично займається вже майже 30 років, називаючи «дру́га матуся» (Boichot, 2023). Н. Фальєн цінує у своєму вихованці стриману емоційність на сцені, віртуозність і діапазон голосу, внутрішній резонанс на психологію співу. «Немає ніякого секрету: звук треба не просто проспівати, його треба прожити. Треба йти до публіки з душею, з енергією» (Там само). Паралельно з вокальними заняттями він навчався на кафедрі старовинної музики

Паризької консерваторії у викладачів Мішеля Лаплєні, Кєннєта Вайса, Софі Булін, отримавши згодом диплом скрипаля.

Сценічний дебют Філіппа як контратєнора відбувся в 1999 році на музичному фестивалі в Руайомоні, де в його виконанні прозвучала партія Ізмаїла в ораторії Алєссандро Скарлатті «Сєдекія, цар Єрусалімський» з ансамблем барокової музики «*Il Seminario Musicale*» під керівництвом Жєрара Лєснє. Згодом, після серії концертних виступів, ця ораторія була записана у студійному варіанті та випущєна у вигляді альбому під лейблом «*Virgin Classics*» у 2001 році.

Аналіз дискографії висвітлює найбільш цікаві події першого десятиліття творчості: молодий співак узяв участь у виконанні партій оперної трилогії К. Монтеверді («Орфей», партія Надії, «Повернення Улісса на батьківщину», партія Людської Слабкості, «Коронація Поппєї», партія Нєрона) у супроводі музичного ансамблю «*La Grande Écurie et la Chambre du Roy*» під керівництвом Жана-Клода Мальгуара; у 2001 році виконав партію Арбачє в опері Антоніо Вівальді «Катон в Утиці».

Важливою складовою обдарування Ф. Жарускі є не тільки виконання барокової музики, а й участь в організації профєсійних музикантів для популяризації старовинної музики. Так, у 2002 році спільними зусиллями співака і його друзів – провідних інструменталістів Франції Крістін Плюбо (віола да гамба), Клер Антоніні (теорба), Його Накамура (клавєсин, орган) – було створєно відомий інструментальний ансамбль «*Artaserse*». Згодом ансамбль розширив свій виконавський склад і разом з ним Ф. Жарускі зробив декілька записів: «Вівальді. Віртуозні кантати» (2005, лейбл «*Erato*»), «Прєсвята Богородиця» (2006, лейбл «*Erato*»).

У цей період співак розпочинає співпрацю з інструменталістом та диригентом Жаном Тюбері, який є керівником ансамблю «*La Fenice*». Разом вони зробили запис ораторії Джованні Баттіста Бассані «Розчарована смєрть» (2002, лейбл «*Naïve*») та випустили компакт-диск під назвою «Концерт для Мазаріні» (2004, лейбл «*Virgin Classics*»).

З іншим відомим французьким музичним ансамблем «*Ensemble Matheus*» під керівництвом Жана-Крістофа Спінозі співак узяв участь у записі альбомів із творів А. Вівальді: опера «Правда у випробуванні» (партія Зеліма, 2003, лейбл «*Naïve*»), опера «Несамовитий Роланд» (партія Руджеро, 2004, лейбл «*Naïve*»), опера «Вірна німфа» (2009, лейбл «*Naïve*»). Крім запису оперних творів у співпраці з цим ансамблем, Ф. Жарускі звертається до виконання духовної музики: кантат А. Вівальді «Якщо не Господь» / «*Nisi Dominus*» та «*Stabat Mater*» (2007, лейбл «*Naïve*»).

З ансамблем «*Elyma*» під орудою Габріеля Гаррідо Ф. Жарускі записав оперу К. Монтеверді «Коронація Поппеї» та його збірку духовної музики «*Selva morale e spirituale*» (2005, лейбл «*Ambroton*»). Завдяки цим альбомам Ф. Жарускі отримав високу оцінку і визнання критиків, здобувши такі музичні нагороди, як: Diapason Découverte, Recommandé de Repertoire, Timbre de Platine d'Opéra International, Prix de l'Academie Charles Cros, Grand Prix du Syndicat de la Critique.

Слід також зазначити, що Ф. Жарускі, як і більшість контратенорів нашого часу, виступає не тільки як *виконавець* барокових творів для свого типу голосу, але й як *дослідник* старовинної вокальної музики. Це стосується опрацювання нотних і літературних джерел (самостійно або в складі груп науковців). Зокрема, у контексті *НІР* (історично інформованого виконавства) за участю музикознавців, історіографів, бібліотекарів, концертмейстерів і коучів відбувається масштабна дослідницька діяльність з вивчення історичних джерел. Цей досвід формування історичного мислення збагачує та розширює репертуарно-виконавські можливості співака, допомагає усвідомленню виконавської стратегії, критеріїв власної діяльності.

Ф. Жарускі являє собою сучасний універсальний тип співака. Це визначення базується на виконанні вокальних творів багатьох жанрів, епох і стилів. Серед жанрових уподобань творчості Ф. Жарускі не можна виокремити щось одне, пріоритетне. У його репертуарі – твори оперної,

духовної та концертно-камерної музики. Співак звертається до затребуваних у контексті *HIP* композиторів (К. Монтеверді, Дж. Перголезі, Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, А. Вівальді, К.В. Глюка, Г.Ф. Телемана, Ф. Каваллі, Г. Перселла, Н. Порпора), але не тільки: вкрай рідкісні в сучасній виконавській практиці імена теж постають у центри уваги митця. Серед них – Л. Россі, А. Сарторіо, Б. Феррарі, Л. Вінчі (~1690–1730), Н. Піччіні, Н. Йомеллі, А. Бернасконі, Дж. Феррандіні, Дж. Бассані, А. Гранді, Дж. Рігатті, Дж. Капріолі, Дж. Легренці, Дж. Санчеса. Отже, стильовий діапазон концертних програм Ф. Жарускі охоплює всю історію музичної європейської культури: від середньовіччя – до сучасності, від жанрів церковної музики – до світської, від піднесеного драматизму – до ліричного світовідчуття. У сучасному контратеноровому виконавстві такий стильовий плюралізм є досить унікальним, якщо враховувати певну обмеженість можливостей цього типу співацького голосу.

Про ранній період досить успішної оперної кар'єри співака свідчить його яскравий дебют: у 2003 році він уперше виступив у ролі Нерона в опері Г. Ф. Генделя «Агріппіна» в Театрі Єлисейських полів.

Як відомо, «Агріппіна» – музична драма в трьох діях – є однією з вершин ранньої оперної творчості геніального митця Георга Фрідріха Генделя (1685–1759) на лібрето італійського кардинала, дипломата і лібретиста Вінченцо Грімані (1655–1710). Створена в італійський період творчості композитора (1709), опера відображає реальні історичні події, що відбулися в I столітті н.е. в Римі. Її основна ідея – показ людської підступності та хитрості в боротьбі за владу, а в боротьбі за кохання – відданості й вірності. Слід сказати про наявність у музичній драматургії типових жанрових форм *opera seria* (арії, ансамблі, речитативи; інструментальний супровід).

Образ Нерона – одна з центральних чоловічих партій та провідних ліній драматургії опери. Насичений інтригами сюжет вимагає від персонажа

присутності на сцені протягом усіх трьох дій (шість сольних номерів). Зупинимось на «вузлових» аріях-репрезентаціях образу героя:

- перша, вихідна – акт I, сцена I «*Col saggio tuo consiglio*»;
- друга, патетична – акт I, сцена VII «*Qual piacer a un cor pietoso*»;
- четверта (кульмінаційна) – акт II, сцена XII «*Quando invita la donna l'amante*»;
- шоста (фінальна, бравурна) – акт III, сцена XI «*Come nube che fugge dal vento*».

Діапазон партії в цілому відповідає сопрано (нагадаємо, що спочатку її виконували кастрати, а в сучасному мистецтві – контратенори-сопраністи, до яких належить Ф. Жарускі). Отже, партія Нерона завдяки розгорнутому образу героя уособлює ранній оперний стиль Г.Ф. Генделя, демонструючи сучасному слухачу «енциклопедію» барокової арії, яка, у свою чергу, є осердям опери-*seria*.

Крім сольних та ансамблевих номерів, важливим стилістичним сегментом барокового твору, як відомо, є *речитатив*. Цей тип інтонування характеризують акценти й інтонації природної побутової людської мови в єдності з певною звуковисотністю і ритмічною структурою. В опері речитативи мають впливові значення на рух подій і темпоритм вистави. Речитативи складаються з більш об'ємного тексту (ніж, наприклад, арії, що зазвичай подаються слухачеві у вигляді рефлексії на події, про які йшлося в речитативі) та характеризують певний душевний стан героя у доволі короткий час. Це дає композитору змогу скомпонувати доволі об'ємний текст лібрето в лаконічну музично-жанрову форму для уможливлення стрімкого драматургічного розвитку вистави.

Два основні типи оперних речитативів *recitativo secco* («сухий» речитатив) та *recitativo accompagnato* спостерігаємо і в тексті «Агріппіни». Г.Ф. Гендель надає перевагу першому з них, що є впізнаваною стильовою прикметою опери барокової доби в цілому. Він «оздоблює» сольні та ансамблеві номери мелодекламаційною стилістикою. Слід вказати на

специфіку інструментального супроводу барокової вокальної музики – вибір тембрів, співвідношення з *santo*. Склад оркестрів тяжіє до камерного варіанта, технологія виготовлення інструментів має велике значення для сучасних інструменталістів, які бажають відтворити автентичний стиль барокової музики. Зміна оркестрового складу і стилю в класико-романтичну добу закономірно приведе композиторів до реформи вокального виконавства.

Арія «*Col saggio tuo consiglio*» (акт I, сцена I). За сюжетом, Агріппіна отримала новину про загибель свого чоловіка в морі. Вона миттєво починає вирішувати проблему забезпечення трону для Нерона – свого сина від попереднього шлюбу. Покликавши до себе сина, вона наказує йому роздати зерно і гроші людям для того, щоб купити підтримку плебеїв. Музика втілює образ честолубного юнака, натхненного надіями на імператорський трон, стилістичними засобами, типовими для жанру барокової арії *da capo*. У сцені з матір'ю він проявляє себе слухняним сином, вдячним за її любов та віру в нього. Їх об'єднує спільне прагнення до влади; обидва сповнені натхнення. На прикладі цієї арії визначимо рівні «виконавської партитури» як алгоритм аналізу:

1) темпоритм вихідної арії Нерона (метр $12/8$) апелює до танцювальності, характерної для барокової опери;

2) мелос вирізняється поліжанровістю: з одного боку, тілесна пластика – метроритм сициліани (шість вісімок з пунктиром), періодичність повторів; звідси пружність, пластичність і невимушеність мелодики. З другого боку, мелодичний розвиток асоціюється з янгольським співом – хвилеподібний рух у повітрі: плавність, легкість «паріння» фраз чергуються з виразними стрибками (на сексту, септиму, ундециму вверх), після чого кантилений інтервал заповнюється плавним сходженням вниз у протилежному русі. Такий розвинений тип мелосу містить синтез: різні танцювальні поспівки, декламаційні та кантиленні «вкраплення» (аж до

віртуозних пасажів, оснований на виспівуванні складних будов на одну голосну);

3) тональність *a-moll*, що, як правило, застосовується в елегійних творах; однак у цьому випадку її ліричний нахил підкреслює внутрішню полярність юнацької природи, поєднання холеричних і меланхолійних рис темпераменту.

Творче кредо співака прозвучало в одному з його інтерв'ю :«... спів – це внутрішньо спрямована діяльність, то слід вчитися пізнавати себе, бути вірним своїм емоціям і тому, як ви передаєте їх аудиторії. Ми живемо в дуже віртуальному світі, і те, що нам потрібне – це щось конкретне, живе і людське»⁹. Як *Homo interpretatus* він вміє відразу завоювати схильність публіки до свого персонажа, чому сприяє насамперед чудовий тембр співацького голосу, його лірична наповненість. Домінантними рисами музичного «портрету» героя залишаються все ж таки акторська установка на відтворення драматичної експресії (стрибки із заповненням у протилежному русі відбивають рішучість героя, готуючи слухача до подальших драматичних зрушень у його сценічній долі).

Арія «*Qual piacer a un cor pietoso*» (акт I, сцена VII) – патетична, тісно пов'язаною з типовим для барокового стилю рухом пасакалії у басовому голосі, що традиційно асоціюється з величною скорботою. Інструментальний вступ (4 такти) звучить на *forte*; поява *canto* вирізняється зміною динаміки на *piano* і зворушливими зітханнями на слабких долях, створюючи стан внутрішньої напруги героя.

Експозиція теми *canto* (тт. 5–12) – рухлива мелодика в кожному такті характеризується різними ритмічними малюнками, що надає їй декламаційного нахилу, чому сприяє також і принцип дімінуції (дроблення одиниці пульсації музичної теми).

⁹ Académie Jaroussky. (n.d.). *Philippe Jaroussky*. Retrieved from <https://academiejaroussky.org/en/philippe-jaroussky/>

Найбільша концентрація ліричності в партії *santo* відбувається на орнаментальних прикрасах, що звучать на тлі скупого акордового супроводу. Завершується експозиція «проясненням» (розв'язанням D₇ в тоніку) з обіграванням інтонацій радості, що контрастують із попереднім душевним станом Нерона.

Тему середнього розділу арії вирізняє героїзація образу героя (підкреслена засобами функціональної гармонії: будова по звуках тризвуків або їх обернень з поступовим заповненням стрибків на кварту/квінту, в кадансі на низхідну сексту). Крім того, у кадансі спостерігаємо рух по звуках нонакорду з плавним сходженням до тоніки *f-moll*. Лаконізм форми сприяє концентрованому втіленню патетичного афекту, що унаслідують композитори раннього віденського класицизму (у риторичних фігурах).

Арія «*Quando invita la donna l'amante*» (акт II, сцена XII) розкриває любовні переживання Нерона, який висловлює свої почуття до коханої жінки. У тексті арії йдеться про те, як сильно Нерон прагне зустрічі з коханою і яку приємність має передчуття побачення. Цей момент радості і щастя підкреслює юнацьку пристрасть і безтурботність Нерона, що контрастує з політичними інтригами та драматичними подіями навколо нього. Музична семантика арії сповнена пристрасті енергійного парубка. Арія має форму *da capo* (A-B-A₁), де основна тема (A) повторюється після контрастної середнього розділу (B).

Основна тема (A) – виразна, кружляюча мелодія (розмір $12/8$) відображає любовне захоплення Нерона. Тема має регулярний метричний пульс (пунктирну та синкоповану ритміку, тріольні фігури), що додає їй танцювальності (асоціація із сициліаною), а ладотональний контраст (e-moll – G-dur) – у свою чергу, оптимістичного настрою. Середній розділ (B) контрастує в образному плані: для вираження глибини почуття героя мелодичні фрази стають більш інтенсивними, декламаційними.

Цікаве спостереження щодо темпоритму виконання арії. Порівняно з іншим записом цієї опери (2020 рік, лейбл «*Erato*»), трактування цієї арії

Франко Фаджіолі звучить у більш спокійному темпі. Відмінності двох інтерпретацій і досить вільна трактовка темпоритму пояснюються відсутністю вказівки і композитором, і редакторами (с. 186 клавіру Bärenreiter (Німеччина) 2015 р., що базований на уртексті в редакції Андреаса Кьохса).

Акторська складова інтерпретації Ф. Жарускі партії Нерона теж вражаюча: рішучість, іронічність, рухливість, пластичність сценічної поведінки персонажа характеризують його експресивність, іноді наївність. «Маскулінна» зовнішність співака у сполученні з лірико-драматичною подачею тембру добре розкриває юнацьку безпосередність його героя. Звучання голосу визначається ідеальною чистотою інтонації, красою тембру з багатими градаціями емоційних відтінків і здатністю до швидких пасажів та орнаментів. Співак майстерно контролює дихання, що дозволяє йому виконувати довгі фрази без видимих зусиль. Жарускі – сопрановий контратенор, тому він здатен вільно виконувати високі ноти з ясністю і силою, регістрові переходи, зберігаючи однорідність тембру.

Виконання Ф. Жарускі арії Нерона «*Quando invita la donna l'amante*» є зразком ідеальної вокальної техніки і глибокої музичної виразності. Він уміло поєднує технічну майстерність з емоційною акторською інтерпретацією образу, що робить її незабутньою. Зовнішня і внутрішня складові образу, акторська гра та спів розкривають виконавський стиль Ф. Жарускі як органічний і відповідний стилю барокової опери.

У заключній арії Нерона «*Come nube che fugge dal vento*» (акт III, сцена XI) переважає амбітна сутність натури героя. Вибір бравурної арії підкреслює вимогу історичного сюжету щодо морально-етичних норм поведінки героїв у фіналі. Коли Агріппіна дізнається, як Поппея обдурила Нерона, вона незадоволена. Мати докоряє Нерону і просить його зосередитися на їхній спільній меті: коронуванні на трон імператора. Нерон відповідає, що готовий негайно відмовитися від свого кохання до Поппеї на користь політичних амбіцій. Зрештою, так і станеться, і наприкінці опери

він досягне свого: Поппея вийде заміж за Оттона, а Нерон стане новим імператором Риму.

Семантику тональності арії F-dur у бароковому контексті прийнято вважати пасторально-божественною. Розлогий оркестровий вступ (23 такти) сприймається як план-«конспект», на ґрунті якого відбувається подальший розвиток *canto*: енергійний рух шістнадцятками на $\frac{3}{4}$ розпочинається в інструментальному вступі, чергуючись з аналогічними фразами в партії *canto*, що підсумовує загальну атмосферу сюжетної дії. Тематизм будується за принципом діалогу між *canto* й оркестром.

Щодо мелодики зауважимо, що слід визнати її інструментальний характер. Голос Ф. Жарускі вирує над звучанням оркестру легко та невимушено, надаючи слухачам задоволення від чудових фіоритур. Особливо вражає виконання крупних тривалостей (тт. 42–43, 46–47), що виконуються на прийомі трелі (*tr*) – одного з найскладніших елементів музичної орнаментики. Драматургічною аркою до завершення експозиції слугує повторення інструментального вступу. Додамо до характеристики теми Нерона ладо-гармонічний аспект – спирання на функціональну тріаду T-S-D (у тт. 37–42 звучать репліки на широких стрибках, або по звуках тризвуку з розв'язанням в тоніку). Значущість функціональної гармонії у вокальному інтонуванні підкреслюють елементи орнаментики (довгі трелі на тоніці в тривалій динаміці *piano*).

Середній розділ арії контрастує за ладом (d-moll), метром ($\frac{4}{4}$), вибраним диригентом темпом й головне – за психологічним станом розчарування Нерона. Звідси виконавські завдання зі створення образу *lamento*, із «вкрапленням» складних елементів вокальної мелізматики, які в уповільненому темпі не сприймаються як віртуозно-прикрашальні, і «працюють» на основний афект страждання.

Щодо репризи арії, то порівняння звучання запису та клавіру має певні відмінності і свідчить про здатність співака імпровізувати (на

основі композиторського тексту), як того вимагають традиції бароко та сучасна практика їх відродження.

Резюме. Здійснений аналіз дозволив вирізнити важливу позицію щодо розуміння творчої еволюції Ф. Жарускі. Перше десятиріччя його діяльності (1999–2009 рр.) свідчить про досить успішний початок оперної кар'єри, що дозволяє визначити цей етап як рання творча зрілість.

Навіть на матеріалі однієї партії Нерона можна визначити чинники виконавського стилю Ф. Жарускі – унікальний тембр, віртуозність, інтелектуалізм, історизм мислення, співацьку та артистичну харизму. Після перших дебютів він набув популярності завдяки вражаючому своїми якостями тембру, що ідеально відповідає уявленням про бароковий спів. Він володіє найвищою віртуозною технікою, що полягає у виконанні складних орнаментальних прийомів, які прикрашають барокові арії. Успіху співака сприяють якості музиканта-універсала (володіє фортепіано, композицією, диригентським мистецтвом). Завдяки інтелектуалізму, широкому історичному мисленню та співацькій харизмі він створює переконливі образи барокових кантат, ораторій, опер. Отже, виконавська інтерпретація Ф. Жарускі характеризується:

- ідеальним звуковим утіленням барокової оперної стилістики, що є засадничим при визначенні виконавського стилю як *універсального*;
- свідомим вибором звукообразного ідеалу, який позначено в основних критеріях творчої роботи співака: універсалізм (виконавець, дослідник, співавтор мистецьких проєктів), інтелектуалізм, історизм мислення;
- стрімким становленням через надвисоку якість вокальної техніки та багатогранність таланта співака-актора: його Нерон – привабливий, енергійний, пластичний, гнучко реагуючий на складні ситуації, що потребує від виконавця акторської емоційної мобільності;
- ціннісно-смысловими орієнтирами стилістично витриманого виконання, яке Ю. Ніколаєвська визначила як «автентична реставрація»: йдеться про «процес відтворення акустичної форми твору, що відповідає

звукообразу віддаленої у часі музичної епохи» (Ніколаєвська, 2020 : 331). Ці визначення та характеристики збігаються з тими, які притаманні нашому розумінню виконавського стилю Ф. Жарускі.

2.4. Феномен Я.Й. Орлінського: досвід інтерпретативно-стильового аналізу

Співак визначив своє творче кредо наступним чином: «Для мене, барокова музика містить справжні людські емоції. Звичайно, інколи вона надмірно прикрашена, орнаментована, і має ту велич і пишність, яка є трохи надмірною, але також має ту чистоту і автентичність, яка дійсно торкається душі»¹⁰.

Постановка проблеми. Мистецтво контратенорів – феномен світової музичної культури сьогодення. В межах історично-інформованого виконавства воно набуває «градусу кипіння» популярності з урахуванням нових форм музичної комунікації. Надвисокий слухацький інтерес до виняткових виконавських можливостей володарів такого типу голосу, передусім, генерує процеси ревіталізації старовинної музики, сприяє розвитку сучасної академічної музики, поєднанню різних жанрів та форм в єдиному мистецькому хронотопі.

Як відомо, від генези мистецтва контратенорів зацікавленість у цьому типі співацького голосу була обумовлена розвитком барокової культури, яка після періоду втрати актуальності стала об'єктом стилізації та прикметою стильового плюралізму культури другої половини XX – початку XXI століть. Свідченням актуалізації вокального мистецтва барокової доби керівники провідних оперних театрів Західної Європи та, зокрема, концертних організацій України, є залучення контратенорів для участі в оперних виставах та концертах. Це засвідчують такі приклади з театральних сезонів

¹⁰ Орлінський Я. Й. «Jakub Józef Orliński: “Для мене барокова музика містить справжні людські емоції...”» : інтерв'ю / розмов. з К. Brown // **Mordents**. – 10 листопада 2023 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://mordents.com/jakub-jozef-orlinski-interview/> – Дата звернення: 30 травня 2025 р.

2023/2024, 2024/2025 років: Антоніо Честі (опера «Оронтея»/«*L'Oronthea*», *Teatro alla Scala*, м. Мілан, Італія), Антоніо Вівальді (опера «Олімпіада»/«*L'Olimpiade*», *Royal Opera House*, м. Лондон, Великобританія), Клаудіо Монтеверді (опера «Повернення Улісса на батьківщину»/«*Il ritorno d'Ulisse in patria*», *Wiener Staatsoper*, м. Відень, Австрія), Георга Фрідріха Генделя (опери «Ксеркс»/«*Serse*», «Агріппіна»/«*Agrippina*», *Opernhaus Zurich*, м. Цюрих, Швейцарія), Клаудіо Монтеверді (опера «Орфей»/«*L'Orfeo*», *Opernhaus Zürich*, (м. Цюрих, Швейцарія), Дмитра Бортнянського (опера, «Алкід», Львівська національна опера, м. Львів, Україна), Генрі Перселла «Король Артур, або Британський Герой»/«*King Arthur or The British Worthy*» («*Open Opera Ukraine*», Національна філармонія України, м. Київ, Україна).

Отже, актуальність теми зумовлена відсутністю у вітчизняному музикознавстві матеріалів, присвячених феномену Якуба Йозефа Орлінського / *Jakub Jozef Orłinski*. Зацікавленість автора статті, виконавський досвід якого спрямований на пропагування історично-інформованого виконавства в Україні, додає науковому резонансу теми статті практичної значущості (на допомогу викладачам вокалу).

В українському музикознавстві творчість Я.Й. Орлінського ще не була предметом спеціального дослідження.

Біографічні матеріали, запозичені з інтернет-джерел щодо особистості Якуба Йозефа Орлінського, а також рецензії на його концерти адаптовані для авторської методики аналізу творчої особистості виконавця.

Завдання цього підрозділу – здійснити інтерпретативний аналіз творчості одного з найпопулярніших та найуспішніших виконавців Я. Й. Орлінського в контексті сучасних тенденцій мистецтва контратенорів.

Якуб Йозеф Орлінський – молодий польський співак – володар унікального контратенора, який відноситься до новітньої генерації виконавців, представляючи мистецтво ХХІ століття, при цьому

продовжуючи традиції видатних співаків минулого століття А. Деллера, П. Есвуда та інших.

Співак народився 8 грудня 1990 року у Варшаві в мистецькій родині. Музика відігравала велику роль у його дитинстві, тому ще змалечку він почав займатися грою на фортепіано та співати у дитячому хорі. Але ще до того, як він вирішив зайнятися професійною співацькою кар'єрою, він встиг стати напівпрофесійним скейтбордистом, зробивши собі ім'я на хіп-хоп сцені як винятковий брейк-дансер. Відтоді як він відкрив для себе цей виразний акробатичний танець, співак регулярно тренується у складі учасника відомого варшавського колективу *Skill Fanatikz Crew*. Як тільки він надовго приїжджає до якогось міста на гастролі для участі в оперній постановці, то відразу шукає контакт з місцевою брейк-данс групою і тренується разом з ними: «Хіп-хоп культура дуже відкрита, а брейк-данс для мене є своєрідною медитацією», – зазначає Якуб в одному зі своїх інтерв'ю (Kalina, 2023).

З початком його контратенорової кар'єри пов'язана доволі кумедна історія. Коли Якуб співав ще у дитячому хорі, за звучанням він чергувався між сопрано та альтом. Після того, як його голос зазнав мутації, він почав співати бас-баритоном. Згодом, разом з колегами по хору він став одним із засновників авторитетного польського вокального ансамблю давньої музики «*Gregorianum*». Сам співак описує цей період так: «Разом із моїми колегами по хору ми заснували вокальний ансамбль *Gregorianum* і спочатку зосередилися на музиці Середньовіччя. Потім ми додали до репертуару ренесансні твори, і для цього нам було потрібно п'ять голосів, два високих голоси на додачу до баса, бас-баритона та тенора. Ніхто не хотів брати на себе ці високі голоси добровільно, тож довелося тягнути жереб. Як не дивно, були обрані двоє наймолодших учасників ансамблю – мій друг Петр і я. Впевнений, що жеребкування було підлаштоване, але що з того?. Отже, ми обидва почали співати контратенорові партії, не знаючи, що таке контратенор. Лише пізніше, коли ми взяли участь у воркшопі, хтось сказав

нам: «Гей, ви ж контратенори!». Ми тоді не знали цього терміну, тож подумали, що нас хочуть образити. Але потім ми зрозуміли, що це таке, і почали досліджувати для себе, як працює контратеноровий спів» (Kalina, 2023).

З того часу Орлінський почав замислюватися над можливостями розвитку власного співацького голосу в новій якості. Вже через декілька років він стрімко став одним з найяскравіших виконавців класичної музики на міжнародній арені, одночасно тріумфуючи в оперних спектаклях, камерних концертах і студійних записах.

У 2009 році, знаходячись в пошуках своїх вокальних можливостей на шляху оволодіння мистецтвом контратенорового співу, Якуб Юзеф Орлінський вступає до Варшавського університету музики імені Фридеріка Шопена. Але все починалося не просто. Перше гірке розчарування 18-річний юнак пережив на вступному іспиті, коли журі визнало його непридатним для навчання на державному бюджеті. Хоча пізніше це рішення було виправлено, Орлінському спочатку дозволили навчатися за власні кошти. Це стало величезним викликом для нього, тим більше, що на той час він вже покинув батьківську домівку. Як каже співак, «доводилося шукати гроші у спонсорів, підробляти моделлю для компанії з виробництва одягу, щоб тримати голову над водою» (Kalina, 2023).

В університеті Якуб навчався в класі відомої польської мецо-сопрано Анни Радзєєвської / *Anna Radziejewska*. Співак зізнавався: «Те, що вона повірила в мене, дуже багато значило, адже мої починання були зовсім не багатообіцяючими<...>це можна почути на звукозаписах, які я зробив під час першого семестрового іспиту в університеті, які вважаю жахливими. Коли у мене поганий день, я слухаю ці старі записи і кажу собі: «Якубе, ти перевершив усі свої очікування, все добре», – і мені одразу стає легше» (Kalina, 2023).

З часом навчання дало свої плоди. Так, вже у магістратурі вокального виконавства він брав участь у виставах, організованих Університетом

Шопена та Національною академією драматичного мистецтва імені Олександра Зельверовича. З 2012 року він почав демонструвати свою майстерність на концертах і конкурсах, завдячуючи участі в престижній програмі для молодих артистів – Оперній академії Польської національної опери у Варшаві. У 2014 році написав та захистив магістерську роботу на тему барокової орнаментики, отримавши вищу освіту як академічний співак.

За порадою піаніста і викладача співу Ейтана Пессена / *Eytan Pessen* Якуб Юзеф Орлінський у 2015 році продовжив навчання вокалу в Джульярдській школі в Нью-Йорку, де протягом двох років здобував другу освіту в класі Едіт Вінс. Хоча за цей час Орлінський переміг на міжнародному конкурсі вокалістів імені Марцелли Сембріх (і потім ще брав участь у інших численних конкурсах по всьому світу), він не вважає їх вирішальними для просування своєї кар'єри. Конкурси для нього були радше «гарною можливістю познайомитися з новими місцями та багатьма цікавими людьми».

Під час навчання Якуб Юзеф Орлінський брав участь в постановках опер Джона Блоу «Венера і Адоніс» (партія Амура, 2013) та «Альцини» Г. Ф. Генделя, в якій співак виконав партію Руджеро (2014). Перебуваючи в Джульярдській школі, він виконав партію Біженця в опері Джонатана Дава «Політ» (1998, 2016), а також партію Оттона в опері «Агріппіна» Г. Ф. Генделя (2017).

Ще під час навчання у 2016 році він був названий одним з п'яти переможців престижного прослуховування в Метрополітен-опера. Закінчивши Джульярдську школу (2017), він одразу ж розпочав повноцінну міжнародну кар'єру в ролі Орімено в опері «Ерісмена» Франческо Каваллі, дебютувавши на фестивалі в Екс-ан-Провансі. З цим пов'язана історія, яка за одну ніч зробила контратенора медіа-зіркою.

8 липня 2017 року, наступного дня після прем'єри опери Каваллі, Орлінського запросили на концерт радіостанції France Musique, щоб виконати арію Анастасія "Vedro con mio diletto" з опери А. Вівальді «Юстін».

«Я запитав організаторів, чи потрібно мені якось особливо вдягнутися на цей виступ. А мені відповіли: «Ні, не треба, це лише радіоконцерт». Я пішов на радіоконцерт зі своїм піаністом Альфонсом Семаном, одягнений в шортах. Виявилося, що концерт відбувався просто неба на очах у глядачів і паралельно транслювався у Facebook у звуковому та візуальному супроводі. Було вже пізно повертатися до готелю і переодягатися. До того ж, того дня було шалено спекотно, понад 30 градусів у затінку. Люди були в захваті» (Kalina, 2023).

Виступ став хітом в інтернеті, зібравши понад 11 мільйонів переглядів на YouTube. «Думаю, я просто опинився в потрібному місці в потрібний час», – сміється Якуб Юзеф Орлінський. «Мені пощастило! Хоча мій коуч і наставник Ейтан Пессен завжди каже, що вдачу треба заслужити. У цьому сенсі я також зробив свій внесок у цю вдачу» (Kalina, 2023). Після цього він дебютував у головній партії опери Генделя «Рінальдо» у Франкфуртській опері в приголомшливій постановці Теда Хаффмана.

Серед попередньо запланованих ангажементів – дебют на сцені Державної опери під липами в ролі Фарнака у новій постановці опери «Мітрідат, цар Понтійський» В. А. Моцарта; гастролі з цією партією у супроводі «Музикантів Лувру» у таких містах, як Париж, Барселона та Валенсія; повернення на Фестиваль Генделя в Карлсруе для виконання головної партії в опері Г. Ф. Генделя «Птолемей»; гастролі з «Тамерланом» Генделя у Карнегі-холі, Лос-Анджелеському Дісней-холі, Барбікан-центрі, Театрі на Єлисейських полях, Театрі у Відні та інших локаціях; а також додатковий сольний концерт з Міхалом Білем / *Michał Biel* у Діжоні (Франція).

Я.Й. Орлінський співпрацює з багатьма камерними оркестрами Європи та Америки, створює концертні програми та турне на підтримку своїх альбомів. Серед найяскравіших подій минулих сезонів – сольний концерт у Карнегі-холі з учасниками *New York Baroque Incorporated*; дебют на американській оперній сцені в Сан-Франциско в партії Арміндо в опері

«Партенопа» Г.Ф. Генделя; дебют на сцені Цюрихської опери в партії Кіра в опері «Валтасар» під орудою Лоренса Каммінгса; дебютні виступи у Варшавській філармонії з ораторією «Месія» Г.Ф. Генделя, а також на Монреальському фестивалі Й.С. Баха. Він виступав із сольними концертами у Вігмор-холі, на фестивалі у Верб'є, а також в Іспанії, Бельгії, Польщі, Німеччині, Нідерландах.

Аналізуючи його творчість на прикладі сценічних виступів та дискографії, можна дослідити жанрово-стильові пріоритети його репертуару та вокально-сценічний імідж. Передусім важливо сказати, що він – співак універсальний, що безпосередньо є складовою його стилю. Орлінському притаманна широка амплітуда художньої самосвідомості, поєднання музичного виконавства різних епох та жанрів: від світської музики – до духовної; від оперної – до концертно-камерної (у супроводі фортепіано). Він чудово виконує не тільки старовинну музику Середньовіччя, Ренесансу, бароко, але й досить тонко резонує на композиторські стилі сучасності.

Співак має широку амплітуду уподобань в національно-стильовому відношенні: від італійського бароко – до національної польської музики: зокрема, він звертається до нетипових для контратенора творів Кароля Шимановського, Мечислава Карловіча, Станіслава Монюшка, Тадеуша Бейрда, Генрика Чижа.

Станом на літо 2024 року дискографія співака налічує 10 альбомів: з яких 6 альбомів записи його сольного співу, а 4 в співпраці з іншими співаками. Перший альбом під назвою «Enemies in Love / Закохані вороги» в співпраці зі співачкою Наталією Кавалек, диригентом Стефаном Плевняком та камерним оркестром «Il Giardino d'amore» побачив світ у 2018 році. Він складається з оперних творів Георга Фрідріха Генделя. Восени того ж року співак випустив свій дебютний сольний альбом «Anima Sacra / Душа свята» у супроводі камерного оркестру *Il pomo d'Oro* (диригент – Максим Ємельяничев) під лейблом *Erato/Warner Classics*. У цьому альбомі представлені церковні арії XVIII століття маловідомих німецьких та

італійських композиторів Франческа Нікола Фаго, Йоханна Адольфа Хассе, Доменіко Сарро, Гаetano Марії Шассі. Для запису Орлінський обрав низку невідомих барокових творів, які переписав його друг і колега Янніс Франсуа – співак з Гваделупи, який захоплюється колекціонуванням рідкісних нот епохи бароко. Про цей альбом Орлінський каже: «Нам знадобилося півтора року, щоб зібрати його докупи, і насамперед для того, щоб надати йому сенсу. Знайти невідомі твори або розкопати щось нове не складає труднощів. Дійсно, в бібліотеках дуже багато творів, які ще не переписані в нашій сучасній нотації, але ми спробували зробити з них історію. Це зайняло багато часу, але тепер у нас є вісім крутих світових прем'єр» (Lesh, 2023). За цей альбом він отримав престижну нагороду *Opus Klassik* за запис сольного співу. У 2019 році він випускає альбом *Fasse d'amore* («Обличчя кохання»), де знову ж таки у співпраці з оркестром *Il primo d'Oro* та Яннісом Франсуа робить унікальну антологію інтимної любовної лірики.

Серед визначних подій творчості співака слід також назвати повний запис опери «Агріппіна» Генделя (2020), де його партнерами була всесвітньо відома співачка Джойс ді Донато та відомий контратенор сучасності Франко Фаджолі, запис неймовірного духовного твору А. Вівальді «Stabat Mater», який хоч і не був прем'єрним (до Орлінського цей твір записали Андреас Шолль, Філіпп Жарускі та ін.), але у виконанні Якуба він прозвучав на притаманній йому духовній висоті співацької інтерпретації.

Слід відзначити появу альбому «Прощання» (2022) в співпраці з відомим піаністом Міхалом Бєлем, який складається з камерних творів польських композиторів.

Отримав високу відзнаку серед музичних критиків альбом Я. Й. Орлінського «За межами», де він віддає перевагу італійським творам (як відомим, так і тим, що стали прем'єрою). Видання «The Sunday Times» пише наступне: «З моменту виходу свого першого альбому *Anima Sacra* у 2018 році він здобув репутацію людини, яка відкопує маловідомі барокові

перлини і надає їм мідасівського відтінку. *Beyond* – це класичний Орлінський. «Не просто розкішний, а революційний», – пише The Sunday Times, називаючи його одним із найкращих альбомів 2023 року» (Franks, 2024).

Нарешті, слід сказати про його новітній запис – партії Орфея в опері «Орфей і Еврідіка» К.В. Глюка, прем'єра альбому якої відбулася 26 квітня 2024 року. Це партія яку він вже неодноразово виконував на театральних сценах світу, зокрема в Нью-Йорку, та в одній з постановок захопив увагу слухачів своєю майстерністю брейк-дансу: під час окремих інструментальних фрагментів він виконував акробатичні трюки на голові, при цьому демонструючи неймовірну швидкість руху, пластичність, відчуття володіння свого тіла.

Надважливо зазначити таку характерну ознаку професійної компетентності Я. Й. Орлінського як *раціональність* в організації передконцертного часу, а потім під час виступу відчуття музики у сценічному просторі. Про це виконавець каже так: «Підготовка має вирішальне значення. Тому що, якщо ти добре підготувався <...> то ти дійсно можеш відчути свободу, відпустивши себе і спробувавши щось нове» – каже він. «Ти вчишся «...» володіти своїм голосом і диханням вести за собою весь оркестр <...> Я навчився на власному досвіді бути вільним, але водночас і точним, і якщо у вас є хороші музиканти, які вас слухають, це схоже на магію. Ось так ти можеш дійсно створювати музику кожного разу, і вона не набридає» (Franks, 2024).

Назвемо цю здатність співака до самоаналізу власного творчого процесу терміном «ретельність», який додає характерний штрих до його професійної поведінки і пояснює його успішність, а також дефініцію «психотип універсального співака».

Резюме. Означені параметри аналізу виконавського стилю співака (*історизм* як ознака мислення і вокально-сценічної роботи над роллю, технічний арсенал, *вокально-сценічний імідж*, *перевтілення*,

артистичність, психотип особистості) були апробовані на матеріалі творчості двох видатних представників молодшої генерації – Ф. Жарускі та Я.Й. Орлінського – є віхами алгоритму виконавської аналітики такого складного феномена як співак-контратенор. Кожен з цих параметрів скеровує слухача і дослідника на розуміння ціннісно-сміслових орієнтирів духовного мистецтва доби бароко. Все це формує світоглядні засади вокального мистецтва в контексті НІР як передумову актуалізації мистецтва контратенорів в наш час.

2.5 Український досвід відродження мистецтва контратенора

Як відомо, ХХ століття характеризується періодом інтенсивних трансформацій, які охопили всі сфери людського буття – соціальну, психологічну, культурну, історико-стилістичну та технологічну. Після катастрофічного досвіду Першої світової війни відбулася радикальна переоцінка європейських цінностей: розпалися імперії, зросли ідеологічні суперечності, виникли нові тоталітарні й демократичні режими. У міжвоєнний період в мистецтві утверджуються ідеї авангарду, модернізму та конструктивізму, а в післявоєнні десятиліття – пережиток імперських амбіцій у вигляді політики «радянського реалізму», що претендував на втілення образу «нової людини» через призму «партійності» та «народності».

Відомий музикознавець Річард Тарускін (*Richard Taruskin*) надав характеристику урбанізованого мистецтва, що є однією з детермінант трансформації усталених норм слухачького сприйняття оперного жанру: «загальносвітова тенденція індустріалізації сприяла зсуву культурних центрів у великі міста, де формувалися нові аудиторії та професійні спільноти. Відкриття широкомасштабних радіомереж, активний розвиток грамофонної промисловості та кінематографа призвели до переходу музики із замкненого концертного залу у публічний простір міського середовища. Водночас технологічний прогрес створював і нові виклики: стандартизація

звучання, цензура на відтворений репертуар, залежність від технічної інфраструктури» (Taruskin, 1995 : 42).

В Україні, що протягом ХХ століття змінювала свою геополітичну підпорядкованість, перебувала у складному становищі. Спершу – під владою Австро-Угорщини та Польщі, а згодом – у складі СРСР, вона зазнала політики централізації та радянзації, яка часто конфліктувала з національними культурними процесами. Відродження національних інститутів, таких як музичні школи й студії, часто йшло уперек офіційним канонам: керівництво СРСР орієнтувалося на створення уніфікованої культурної моделі, яка б відповідала ідеології «пролетарського інтернаціоналізму», але придушувала будь-які прояви «буржуазного націоналізму» й «релігійного пережитку».

У цьому контексті розвиток української музичної культури, зокрема виконавства, набув особливої динаміки, відображаючи як окремі загальносвітові тенденції, так і специфічні особливості національного розвитку. В українському культурному просторі зазначений період вирізнявся складністю історичних умов, значною мірою обумовлених соціально-політичними викликами, зокрема перебуванням України у складі СРСР, де політика централізації та ідеологічного контролю істотно впливала на музичне життя.

Упродовж майже усього ХХ століття (до середини 1980-х років) українське музичне виконавство розвивалося в умовах доволі жорстких системних політично-соціальних обмежень, які визначали напрями, темпи та можливості його поступу. Характерною ознакою цього процесу була його суперечливість: періоди активного розвитку чергувалися з фазами застою, тоді як творчі ініціативи нерідко вступали у конфлікт із репресивними механізмами радянської політики. Особливо відчутною була стагнація в тих галузях, що не відповідали офіційній ідеології або виходили за межі дозволеного канону, зокрема в сфері виконавства старовинної музики.

Унаслідок всебічної замкнутості радянської системи та її упередженого ставлення до форм культури, асоційованих із західноєвропейською традицією, широке зацікавлення вокальною спадщиною добарокового, барокового та ранньокласичного стилів було суттєво уповільнене порівняно зі світовими тенденціями того часу.

Це стосується насамперед творів старовинної вокальної, хорової та оперної літератури (музики), яка в радянському культурному просторі залишалася малодоступною як для виконавців, так і для слухачів. Оперна спадщина минулих епох, попри її історико-естетичну цінність, фактично була витіснена з репертуарної політики провідних музичних інституцій. Такий стан речей був спричинений як браком належної методичної і видавничої бази, так і цілеспрямованою ідеологічною політикою, що орієнтувалася передусім на популяризацію музики низки радянських композиторів, «санкціонованих» офіційною культурною доктриною.

У цілому цей період можна охарактеризувати як час культурної поляризації, коли в межах одного національного простору співіснували паралельні, часом протилежні вектори розвитку. З одного боку, музичне життя зазнавало стрімкого зростання в окремих сферах (зокрема інструментальній), з іншого – демонструвало тривалу інерцію або повне ігнорування у сферах, пов'язаних із західною музичною традицією доіндустріального періоду. Це спричиняло фрагментарність у сприйнятті музичної спадщини, а також формувало викривлене уявлення про художню цінність і виконавські принципи європейської музики попередніх епох.

Лише з кінця 1980-х років – у період поступової лібералізації та подальшого здобуття незалежності – в Україні починають з'являтися умови для більш глибокого осмислення старовинної музики, відновлення інтересу до її виконання та інтеграції у професійну музичну освіту. Проте, на відміну від інструментальної сфери, де завдяки доступу до нотних видань (зокрема, з Німеччини) зберігався відносний зв'язок із традицією, вокально-оперне

виконавство залишалося суттєво відірваним від європейського контексту ще протягом кількох десятиліть.

Більше за всіх у цьому відношенні на той час пощастило інструменталістам, бо доволі великий перелік старовинних інструментальних творів можна було побачити надрукованими у вітчизняних виданнях. Також на території радянських республік за вкрай доступними для населення цінами поширювалися видання маріонеткової на той час Радянському Союзу Німецької Демократичної Республіки (що проіснувала з 1949 по 1990 рік). До таких видавництв відносились такі авторитетні видання як Edition Peters та Edition Breitkopf.

Починаючи з 1970-х рр. радянські республіки охоплює хвиля популяризації органу, створення будинків органної та камерної музики на базі існуючих філармоній, або, переважно, в окремо реконструйованих та переобладнаних для концертних цілей церковних приміщеннях. Так, у 1979 році в Миколаївському костелі м. Києва встановлено орган чеських майстрів фірми «Rieger-Kloss» (м. Крнов) opus 3503 і відкрито Республіканський будинок органної та камерної музики (нині – Національний будинок музики), який було втрачено через пожежу у вересні 2021 року.

У 1985 році у Свято-Успенському соборі м. Харкова встановлено орган «Rieger-Kloss» opus 3554 і згодом – 1 червня 1986 року – відкрито Будинок органної та камерної музики Харківської обласної філармонії, у 1986 році виготовлено і встановлено орган «Rieger-Kloss» opus 3568 в Троїцькому соборі м. Суми (нині – перенесений в приміщення Сумської обласної філармонії).

Протягом 1985-1986 рр. в приміщенні Брянської (Миколаївської) церкви м. Дніпропетровська (нині – м. Дніпро) було встановлено орган фірми «VEB Sauer Orgelbau» (Німеччина, м. Франкфурт-на-Одері), де 28 квітня 1987 року відкрився Дніпропетровський будинок органної та камерної музики. У 1989 році в Костелі Різдва Пресвятої Діви Марії і святого

Антонія Падуанського встановлено орган «Rieger-Kloss» opus 3609 і відкрито зал органної та камерної музики Рівненської обласної філармонії.

Протягом січня-лютого 1990 року в Костелі святого Іоанна Хрестителя (м. Біла Церква, Київська область) встановлено орган «Rieger-Kloss» opus 3613 і 7 березня 1990 року відкрився Білоцерківський будинок органної та камерної музики.

Останнім в радянській Україні було встановлено орган *Rieger-Kloss* (opus 3628) в приміщенні Хмельницької обласної філармонії, який функціонує як концертний зал із 14 березня 1991 року. Приміщення Вірменської церкви святих Апостолів Петра і Павла міста Чернівці було перепрофільовано під встановлення органу *Rieger-Kloss* (opus 3616), де у 1992 році відкрився Зал органної та камерної музики Чернівецької обласної філармонії.

Від часу заснування нових концертних майданчиків постала нагальна потреба у формуванні власної репертуарної політики, що відповідала б вектору діяльності таких організацій. Так, у доволі стислі терміни, з'явилася значна кількість органних, хорових та вокальних програм, які включали твори старовинної музики. Це створило сприятливі передумови для перших кроків у відродженні професійного виконавства ранньої музики в незалежній Україні, а також для поступового формування відповідного інтересу у вітчизняної аудиторії. Утім, варто зауважити, що надзвичайно рідкісна музика попередніх епох почала культивуватися не лише на філармонійних сценах. Так, 23 листопада 1986 року в Києві на сцені Великої зали Будинку вчених АН СРСР (нині – Будинок вчених НАН України) за підтримки Спілки композиторів України та українського відділення Музичного фонду СРСР відбувся знаковий концерт. У виконанні Наталії Кравцової (сопрано) та оркестру *Perpetuum Mobile* під орудою Ігоря Блажкова вперше в Києві прозвучала арія Тіманта з другої дії опери

«Демофонт» М. Березовського та друга арія Емілії з опери «Квінт Фабій» Д. Бортнянського¹¹.

Відродження мистецтва контратенора в незалежній Україні – складний, поступовий і багатоаспектний процес, що розгортався на перетині загальноєвропейських тенденцій до реконструкції барокового виконавства та локальних культурно-освітніх ініціатив, пов'язаних із зростанням зацікавлення НІР. Протягом ХХ століття контратенор як вокальний феномен майже не був представлений у вітчизняній академічній виконавській практиці, здебільшого через брак методичних підходів виховання такого голосу, педагогічного досвіду та відсутності відповідної репертуарної традиції. Лише на межі ХХ-ХХІ століть контратенор починає з'являтися на українській сцені, що дає передумови для наукового дослідження цього процесу.

Відродження контратенора в Україні слід розглядати не лише як вокально-педагогічне явище, а і як культурний жест, спрямований на реінтеграцію української музичної освіти і сценічної практики в європейський мистецький контекст. Саме завдяки розвитку науково-методичних засад історичного виконавства, вивченню барокового вокального стилю, а також участі українських співаків у міжнародних майстер-класах, конкурсах і фестивалях стало можливим поступове формування досвіду вітчизняного контратенорового виконавства.

Уперше інтерес до цього типу голосу почав проявлятися в українському професійному середовищі у період 1990-х – початку 2000-х років.

Цьому сприяла сукупність чинників, серед яких варто виокремити:
— зростання інтересу до музики бароко, зокрема, творів кантатно-ораторіального жанру, що пожвавився в Україні під впливом

¹¹ Див. афішу в Додатку А (приклад 2)

західноєвропейської виконавської традиції та розширення діяльності вітчизняних філармонійних інституцій;

- поступові зрушення в системі вокальної освіти, насамперед методичне «прийняття» професійними викладачами співу чоловіків з надвисоким голосом як рівноправних в межах академічної вокальної спеціалізації;
- поява перших українських співаків, здатних професійно та стабільно працювати в цьому рідкісному й технічно складному вокальному регістрі

Проте на початковому етапі розвиток контратенорового мистецтва в Україні мав скоріше поодинокий характер, де кожен виконавець самотійно шукав шлях до технічного вдосконалення, часто за відсутності спеціалізованих педагогів.

Відома українська музикознавиця Анна Гадецька в своєму вступному слові під час зустрічі лекції в рамках міжнародного музичного фестивалю «Kyiv Baroque Fest-2024» (м. Київ) слушно зауважила, що «до 1980-х років контратенори сприймалися як фріки. Вони були дуже маргіналізовані. І як би Альфред Деллер не відрощував бороду, відстоюючи свою маскулінність, це не змінювало загального сприйняття» (за матеріалами усного виступу). Це спостереження є надзвичайно показовим для розуміння не лише історичного, а й соціокультурного контексту становлення феномена контратенора в сучасному музичному виконавстві. Справді, сам по собі факт повернення контратенорів у виконавську практику ще не забезпечував їх повноцінного сприйняття. Потрібен був час для усвідомлення доречності й художньої функціональності цього типу голосу, а також для формування адекватної слухацької рецепції в межах уже сформованих традиційних уявлень про чоловіче вокальне звучання.

Процес цього прийняття не був швидким. Відомий співак Бруно де Са у своєму інтерв'ю зазначає: «... відколи контратенори почали набувати популярності, їм доводилося воювати, щоб мати право співати на великих

сценах Їхні голоси вважалися «занадто слабкими» для оперної сцени»¹² Лише наприкінці 1980-х років контратенор перестав сприйматися як виняткове чи екзотичне явище, і почав утверджуватися як повноцінна вокальна категорія в межах академічної класифікації голосів. Відтоді контратеноровий голос поступово здобував легітимність і визнання, утверджуючи своє право на існування в різних жанрах музичного виконавства.

Порівняно зі світовими тенденціями, в Україні цей процес значно затягнувся – з огляду на низку об'єктивних причин, зокрема політичну ізоляцію, ідеологічні обмеження та слабкий доступ до інформації про сучасні світові виконавські практики. Лише зі здобуттям незалежності, зі зняттям цензурних бар'єрів і розвитком інформаційних технологій українське суспільство отримало можливість безпосередньо ознайомитися з мистецтвом провідних контратенорів поколінь 1990–2000-х років. Проте і в цей період адаптація слухацької аудиторії до особливостей високого чоловічого голосу потребувала часу – тим паче, коли мова зайшла вже про появу українських виконавців у цьому реєстрі.

Варто зазначити, що цей процес інтеграції контратенора в національну виконавську парадигму ще не завершено. Очевидно, він триватиме ще певний час, допоки широка слухацька аудиторія не буде повноцінно ознайомлена з природою цього голосу, його акустичними та художніми особливостями, а також з актуальними сферами його застосування в сучасній музичній практиці.

¹² Polish Opera Now. (2024, May 6). *Soprano Bruno de Sá: “The voice cannot be confined like a bird in a cage”*. Retrieved from <https://polishoperanow.com/en/soprano-bruno-de-sa-the-voice-cannot-be-confined-like-a-bird-in-a-cage/>

2.5.1. Прем'єрний показ вистави Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» (Київ, 2024)

Наразі ж можна стверджувати, що в новітній історії України спостерігається найбільш сприятливий період для розвитку контратенорового мистецтва. Символом цього нового етапу стала постановка опери Генрі Перселла «Король Артур: У пошуках героя» у виконанні команди «Open Opera Ukraine». Унікальність цієї події полягає в тому, що в постановці було задіяно одразу трьох контратенорів — що стало безпрецедентним прикладом інтеграції цього голосу в українське музичне життя й засвідчило новий рівень його сприйняття на національній сцені.

Надамо коротку антологію з представників українських контратенорів.

Василь Сліпак (1974–2016) – український оперний співак, соліст Паризької національної опери. Став першим і одним з найвідоміших вітчизняних контратенорів, який створив міжнародну кар'єру.

Своє вокальне становлення він почав у віці 9 років – з того часу, як понад 10 років був учасником легендарної самодіяльної хорової капели хлопчиків та юнаків «Дударик» Львівського обласного Будинку учителя (нині – Львівська національна академічна чоловіча хорова капела «Дударик») під керівництвом Миколи Кацала (1940-2016). Саме в цьому колективі для маленького хлопчика відкрилися обрії української музики – зокрема, знайомство з духовними хоровими концертами Миколи Дилецького, Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Артемія Веделя, літургійними творами Миколи Лисенка, Олександра Кошиця, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, обробками українських народних пісень та іншими творами. І. Вовк в книзі присвяченій В. Сліпаку зазначає: «у “Дударику” Василь брав участь у виконанні “Stabat Mater” Джованні Баттіста Перголезі, “Carmina Burana” Карла Орфа, “Реквієм” Вольфганга Амадея Моцарта, Дев'яту симфонію Людвіга ван Бетховена, Третю симфонію *Caddish* (“Каддиш”) Леонарда Бернстайна та низки ораторій»

(Вовк, 2021 : 15). У 1992 – 1996 роках навчався на кафедрі оперного співу Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (клас народної артистки України, професора Марії Яківни Байко, 1931 – 2020).

В. Сліпак виконував українську музику не тільки відомих композиторів, а й сучасників. Так, він став унікальним виконавцем камерної кантати видатного українського композитора Олександра Козаренка (1963-2023) «П'єро мертвопетлює» (1994) на вірші Михайля Семенка (1892-1937). Сам композитор задумливо пригадує етап створення цього твору: «Під Києвом є така місцина Ворзель, а там будинок творчості композиторів. І я там все в серпні писав музику. І писав твір для неіснуючого голосу.<...> Чогось мені попався томик Михайля Семенка 1918-го року і там був “П'єро мертвопетлює”. І я подумав “О, то має бути контратенор”, хоча в Україні не було жодного. Я написав той твір для неіснуючого голосу. А потім приїжджаю в Консерваторію львівську, це було перше вересня. Досі пригадую, як я йду коридором третього поверху і чую “Аве Марія” Джуліо Каччіні. Я завмер від цього голосу, що почув. Хто це співає? Чий це голос? Бо голос високий, але сила – не жіноча. Заходжу й бачу двометрового парубка. Це – Василь. Ого. А Марія Яківна Байко, його викладачка, сидить, милується й схвально киває своєму 19-річному учневі. Я довго не роздумував і прямо питаю Василя: “Будеш співати?”. Каже – “буду”. Я дав йому ноти, і він за тиждень все вивчив. В школі “Дударика” їх легко вчать нотів. Тому я не мав проблем.<...> Відбулася прем'єра в жовтні (1994 року – Д.З.), у Львові, а ввечері ми сіли на потяг і поїхали до Києва» (Вовк, 2021 : 24). Цей музичний твір О. Козаренка – перший випадок в історії української музичної культури, коли музичний твір створюється і присвячується для контратенора – голосу для українців тоді ще «невідомого».

В. Сліпак виступав на провідних сценах України й усього світу: Німеччини, Франції, Польщі, Канади, Латвії, Бельгії, США та інших. Тривалий час мешкав та працював у Франції. Після повернення на

Батьківщину був волонтером, учасником Революції гідності та бойових дій на сході України. У 2016 році співак загинув на фронті від снайперської кулі боронячи територіальну цілісність нашої країни.

Юрій Міненко (нар. 1979, м. Радомишль, Житомирської області) – контратенор. Закінчив музичну школу по класу фортепіано. У 1998 році закінчив диригентсько-хоровий відділ Житомирського музичного училища імені В.С. Косенка. З 2000 по 2004 рік навчався в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової на кафедрі сольного співу у класі видатного викладача-методиста, співака (тенора), доцента Юрія Юхимовича Тетері (1938-2007). У 2003 році став лауреатом міжнародного конкурсу оперних співаків імені Франсиско Віньяса, отримавши премію «кращий контратенор».

Нині співак активно бере участь в різних оперних постановках по всьому світу та гідно представляє нашу країну на міжнародному музичному виконавському просторі. Ю. Міненко – єдиний у світі контратенор і єдиний українець, який зміг потрапити до фіналу світового конкурсу співаків *BBC Cardiff Singer of The World*.

Роман Меліш (нар. 1988, м. Тернопіль) – тенор та контратенор, вокальний коуч. Соліст, менеджер з міжнародних відносин та куратор мистецьких програм Національного будинку музики (м. Київ). Соліст ансамблю давньої музики *Lyatoshynsky Capella: Early Music Ensemble*, учасник ансамблю *Partes* мистецької платформи *Open Opera Ukraine*. Має досвід співпраці з провідними українськими колективами, зокрема з Національним симфонічним оркестром України, Національним президентським оркестром України, Національним ансамблем солістів «Київська камерата», Львівською національною філармонією імені М. Скорика, Заслуженою капелою «Трембіта» (Львів). Як контратенор був учасником 12 сезону відомого телевізійного співацького талант-шоу «Голос Країни». У 1997-2004 роках навчався в Золочівській дитячій музичній школі (м. Золочів, Львівська область) як скрипаль за спеціальністю, у класі

викладача Кота Миколи Васильовича. Продовжив професійне навчання у 2004-2008 роках на диригентсько-хоровому відділі Тернопільського музичного училища (нині – Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. С. Крушельницької) у класі викладача, заслуженого діяча мистецтв України Левенця Ігоря Прокоповича. У 2008-2013 роках навчався в Національній музичній академії України (м. Київ) як хоровий диригент у класі професорки, заслуженої діячки мистецтв України, народної артистки України Шиловой Інни Володимирівни. Вокальну освіту здобув як контратенор у престижній музичній академії *Schola Cantorum Basiliensis* (м. Базель, Швейцарія), де протягом 2013-2018 років навчався на факультеті історично інформованого виконавства (вокальний відділ / контратенор: Ренесанс / Бароко / Романтизм. У 2007-2008 роках працював артистом хору Тернопільської обласної філармонії, а у 2011-2013 роках актором хору Національного академічного театру оперети (м. Київ). До початку повномасштабного вторгнення був активним учасником низки закордонних ансамблів старовинної музики: *Profeti della Quinta*, *La Morra*, *Musica Fiorita*, *Sollazzo Ensemble*, *La Cetra* (Швейцарія), *Gilles Binchois* (Франція), *Ansambl Responsorium* (Хорватія). У складі цих колективів виступав у понад 30 країнах світу, зокрема в Ізраїлі, США, Канаді, Китаї, Південно-Африканській Республіці та країнах Європейського Союзу. Брав участь в майстер-класах Андреаса Шолля, Маргарет Гьоніхь, Емми Кіркбі та інших.

Говорячи про цього видатного українського співака, слід звернути особливу увагу на створення нового вітчизняного твору – *Concerto grosso з позитивом* (2022) відомого українського композитора Євгена Петриченка (нар. 1976), написаного вже після початку повномасштабного вторгнення. Важливо підкреслити, що композитор свідомо передбачив використання голосу контратенора як художньо-виразового засобу в авторській концепції твору: Р. Меліш виконав окремі номери, а також представив власний поетичний текст «Він», який ліг в основу другого номеру цього твору. Цей приклад є унікальним явищем в українському музичному просторі, адже

після створення «П'єро мертвопетлює» (1994) О. Козаренка – першого сучасного українського твору з передбаченою партією для контратенора – протягом майже трьох десятиліть подібні приклади в національному композиторському доробку практично не з'являлися. Твір Є. Петриченка став не лише вагомим доповненням до сучасного репертуару українських контратенорів і поштовхом до їхньої подальшої популяризації на вітчизняній сцені, а й символом мистецької стійкості та життєздатності національного музичного мистецтва в умовах війни.

Станіслав Крючков (нар. 1986, м. Первомайський (нині – Златопіль), Харківської області) – контратенор. У 2006 році закінчив Харківський музичний фаховий коледж ім. Б. Лятошинського, де навчався на відділі «Спів» в класах Людмили Іванівни Дем'янюк та Вікторії Михайлівни Шухової. У 2015 році закінчив Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (клас професора, академіка, заслуженого діяча мистецтв України – Говорухіної Наталії Олегівни). Виконував старовинний репертуар на філармонійній сцені (м. Харків) в супроводі органа.

Станіслав Цема (нар. 1996, м. Гурзуф, Крим) – контратенор. Початкову професійну освіту отримав у Гурзуфській музичній школі одразу за кількома спеціальностями: вокал, флейта та фортепіано. Закінчив музичну школу у вокальному класі викладача Нікішиної Олени Олександрівни. У 2013-2024 роках навчався на кафедрі оперного співу Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, у класі професора, народної артистки України Стаховської Олени Володимирівни. У 2017 році, на запрошення відомої української диригентки Оксани Линів, виступив у концерті з трьома контратенорами на першому фестивалі *LvivMozart* (Львів, Україна). У 2021 році був повторно запрошений відкриття цього фестивалю. Широкому загалу став відомий завдяки участі в знаковій для українського театрального життя постановці опери «Алкід» Д. Бортнянського, що відбулася у 2021 році на сцені Львівської національної

опери. Постановка здійснена міжнародною командою під керівництвом диригентки Оксани Линів (Україна, Німеччина), режисера Андреаса Вайріха (Баварська державна опера, Німеччина) та художниці з костюмів і сценографії Анни Шьоттль (Німеччина). У грудні 2023 року співак долучився до української прем'єри опери «Родинний альбом» відомого польського композитора сучасності Єжи Корновича (*Jerzy Kornowicz*, нар. 1959), представленої на сценах Національної філармонії України (м. Київ) та Львівської національної філармонії ім. М. Скорика. Проект реалізовано у співпраці з солісткою Національної опери України Анастасією Поважною (сопрано), Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під орудою диригентки Наталії Стець у режисерському прочитанні Марини Рижової. Репертуар співака складають численні оперні, камерні та духовні твори.

Ігор Ішак (нар. 1977, м. Миколаїв, Львівської області) – контратенор. З 2002 року і донині – соліст Національного будинку музики (м. Київ). Заслужений артист України (2018). У 2001 році закінчив Національну музичну академію України імені П. І. Чайковського (клас М. Кондратюка, К. Радченко, Г. Туфтіної). Водночас виступав на сцені Національної філармонії України, гастролював у різних країнах Європи. Володіє широким репертуаром.

Владислав Шкарупіло (нар. 2000, м. Пологи, Запорізької області) – контратенор. У 2015 році закінчив відділ ударно-духових інструментів, а у 2017 році вокальний відділ Дитячої музичної школи №1 м. Запоріжжя у класі викладачки Пшеничної Лідії Іванівни. У 2021 році закінчив кафедру музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (клас професора, народного артиста України Мустафаєва Фемія Мансуровича). Наразі здобуває другу вищу освіту з оперного співу в Університеті мистецтв Фолькванг (*Folkwang Universität der Künste*, м. Ессен, Німеччина). З 2024 року – запрошений соліст Штутгартської опери (*Staatsoper Stuttgart*). Репертуар співака базується на

виконанні творів старовинної та класичної музики – зокрема, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, К. В. Глюка та інших. Водночас артист активно бере участь у мистецьких проєктах, що передбачають виконання нестандартних для контратенового голосу партій, які спочатку були написані для інших типів співацьких голосів. Серед таких прикладів: баритонічна партія Джона Стікса (*John Styx*) в опері «Орфей в пеклі» (*Orphée aux Enfers*) Жака Оффенбаха, виконана у контратеновій теситурі; партія повії в опері Леоша Яначека (*Leoš Janáček*) «З мертвого дому» (*Z mrtvého domu*), де, за задумом режисерки, всі ролі мали виконувати лише чоловіки, і партію, відповідно, призначили контратенору; партія подружки головної героїні в опері Курта Вайля (*Kurt Julian Weill*) «Зліт та падіння міста Махагоні» (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), у якій режисерка замінила жіночого персонажа на контратенора.

Дмитро Запорожан (нар. 1996, м. Харків) – контратенор. У 2007 – 2011 роках навчався на фортепіанному (клас Федорової Людмили Олексіївни) та вокальному (клас Сафонової Марини Аркадіївни) відділах Дитячої школи мистецтв №4 ім. М. Д. Леонтовича м. Харкова. У 2015 році закінчив відділ «Спів» Харківського музичного фахового коледжу ім. Б. Лятошинського у класі Дем'янюк Л. І. У 2021 році закінчив Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (клас професора, академіка, заслуженого діяча мистецтв України – Говорухіної Н. О). Член Національної всеукраїнської музичної спілки (2023), член Національної спілки театральних діячів України (2024). Володар стипендії Президента України для молодих письменників і митців у сфері музичного, театального, образотворчого, хореографічного, естрадно-циркового мистецтва та кіномистецтва (2025).

Д. Запорожан на сьогодні – артист-соліст-вокаліст Дніпропетровського будинку органної та камерної музики, запрошений соліст Чернівецької обласної філармонії ім. Д. Гнатюка, учасник творчого складу мистецької платформи «Open Opera Ukraine» (м. Київ). Поєднує

концертну діяльність з викладацькою на кафедрі сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського; викладач, заступник голови циклової комісії «Вокально-хорове мистецтво», викладач Харківського музичного фахового коледжу ім. Б.М. Лятошинського.

Слід назвати імена й інших українських контратенорів, серед яких – Денис Цветков, Мирослав Дубинецький, Тарас Кушнір та Костянтин Деррі, біографічні дані яких потребують подальшого дослідження

З огляду на сучасний етап розвитку вокального мистецтва в Україні, слід зазначити, що, попри формування помітної когорти вітчизняних контратенорів, репертуарна політика стаціонарних оперних театрів залишається переважно консервативною. За винятком окремих театральних постановок, у яких був задіяний контратенор, зокрема опери Дмитра Бортнянського «Алкід», реалізованої на сцені Львівської національної опери у 2021 році (в якій центральну партію Алкіда виконав одеський контратенор Станіслав Цема), жоден із державних оперних театрів України наразі не включає до свого постійного репертуару творів, що передбачають партії для цього типу співацького голосу.

Варто наголосити, що творчість Бортнянського належить до стилю класицизму, а не до доби бароко, отже, зазначені постановки не можуть розглядатися як приклади прикладом цілеспрямованої підтримки барокового репертуару в національному оперному просторі. Водночас подібні поодинокі проекти демонструють початкові зусилля з розширення стилістичного спектра академічної сцени та вказують на поступове звернення до маловивчених сторінок європейської музичної спадщини.

Разом з тим, барокові опери Г. Перселла, А. Вівальді, Г.Ф. Генделя та інших композиторів XVII-XVIII століть, у яких контратенор виконує ключові партії, залишаються поза межами стабільного репертуару українських державних оперних інституцій. Це засвідчує стійку

інерційність репертуарної політики більшості національних оперно-театральних закладів, які, як і раніше, зосереджені переважно на класико-романтичному та національному каноні, ігноруючи вагомий пласт європейської музично-сценічної культури барокової доби. Однак упродовж останнього десятиліття спостерігається поступове формування передумов для перегляду цієї парадигми. Так, окремі постановки творів Бортнянського фіксують тенденцію до поступового розширення репертуарної оперної політики. Паралельно з цим з'являються нові професійні українські колективи – як інструментальні, так і вокальні, – що спеціалізуються на виконанні старовинної музики, зокрема в рамках *HIP*. Серед таких колективів слід виокремити вокальний ансамбль старовинної музики *Vox Animae* (2011–2017); ансамбль ранньої музики *Liatoshynskyi Capella: Early Music Ensemble* (2022) Національного будинку музики; ансамбль *PARTES* під орудою Наталії Хмілевської (Даньшиної) (м. Київ); ансамбль давньої музики *Terra Barocca* (2023) Львівської національної філармонії під керівництвом Анни Іванюшенко; ансамбль *A cappella Leopoldis* під керівництвом хормейстерки Людмили Капустіної (м. Львів) та інші.

Таким чином, виконавський потенціал українських контратенорів в оперному жанрі залишається недостатньо реалізованим, а практика *HIP* потребує системної інституційної підтримки та переосмислення підходів до мистецького управління.

Яскравим прикладом радикальних змін у застарілій оперно-театральній системі й водночас значним досягненням у сфері популяризації старовинної музики в сучасному українському музичному просторі є діяльність мистецької платформи *Open Opera Ukraine*. Цей проєкт, заснований у 2017 році Анною Гадецькою (співзасновницею, програмною директоркою та кураторкою проєктів), Галиною Григоренко (продюсеркою проєктів) та Наталією Хмілевською (хормейстеркою та бароковою коучинею), здійснює системну роботу з вивчення, реконструкції та сценічної реалізації барокового оперного репертуару.

Під час панельної дискусії «Ландшафт спільноти ранньої музики в Україні», в рамках форуму міжнародного музичного фестивалю *Kyiv Baroque Fest-2024*, Н. Хмілевська окреслила концепцію організації «Open Opera Ukraine» таким чином: «...це незалежний проєкт, що сприяє розумінню класичної музики як інструменту комунікації та критичного осмислення сучасності. Місія цього проєкту полягає у створенні мультидисциплінарних мистецьких проєктів, підтримці молодих талантів, а також забезпеченні доступу до якісних музичних продуктів для широкої аудиторії.<...> Від початку нашого сферою зацікавленості була рання музика з фокусом саме на історично поінформованій практиці виконання, і центром нашого інтересу стала саме опера як найбільш синтетичний жанр, який включає всі складові: музику, театр, візуальне мистецтво тощо»¹³.

Від часу свого заснування команда «Open Opera Ukraine» реалізувала низку масштабних проєктів, серед яких: опери «Дідона та Еней» Г. Перселла (2017), «Ацис і Галатея» Г.Ф. Генделя (2019), а також триваючий проєкт постановки опери Максима Березовського «Демофонт» (2020-2026). Однією з найвизначніших подій у новітній історії українського музичного виконавства стала постановка опери Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» в адаптації драматурга Андрія Бондаренка, прем'єра якої відбулася 12-13 жовтня 2024 року на сцені Колонного залу імені М. В. Лисенка Національної філармонії України.

Зазначену постановку буде розглянуто в межах наукового дослідження з позиції безпосереднього учасника – автора дисертації, Д. Запорожана.

Інтерес до творчості Г. Перселла – одного з провідних представників англійського бароко, композитора, що відіграв ключову роль у формуванні національної моделі англійського музичного театру, – в українському мистецькому середовищі почав проявлятися порівняно нещодавно.

¹³ *Early Music Forum in Ukraine. Панельна дискусія II* [Відео] / Open Opera Ukraine. – YouTube, 01.12.2024. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=y62O1DvS6kg> (дата звернення: 04.06.2025).

Перші спроби сценічного втілення його оперної спадщини Україні датуються 1990-2000-ми роками. Зокрема, у 1995 році на сцені Львівського органного залу вперше було представлено оперу «Дідона та Еней» у виконанні оркестру *Perpetuum Mobile* тодішнього Вищого музичного інституту імені Лисенка (диригент – Георгій Павлій), за участю українського контратенора В. Сліпака, який виконав одразу три партії різними голосами: Відьми (контратенором), Духа (баритоном) і Матроса (тенором). У 2002 році ж оперу було поставлено силами оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у 2002 році (режисер-постановник – Олексій Коломійцев, диригент-постановник – народний артист України, професор – Анатолій Калабухін) на сцені Малої зали Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка. Уперше лібрето опери Г. Перселла було перекладено українською для концертної постановки, здійсненої колективом Сумської обласної філармонії під керівництвом диригента Микити Полякова у жовтні 2024 року. У листопаді того ж року опера знову прозвучала на сцені Львівського органного залу у виконанні солістів, муніципального хору «Гомін» та камерного складу Академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії під керівництвом Івана Остаповича. Як зазначає львівська музикознавиця Лілія Назар-Шевчук, для цієї постановки було створено ще одну адаптовану україномовну версію лібрето в перекладі Тараса Демка, «...співдиректора Органного залу, культурного менеджера, поета й перекладача»¹⁴.

Одним із найважливіших ініціаторів системного вивчення та сценічного втілення творчості Г. Перселла в новітній історії української культури стала саме команда «Open Opera Ukraine». Вже на початковому етапі своєї діяльності вона визначила серед пріоритетів не лише

¹⁴ Голинська О. Новинка у Львівському органному залі – барокова опера Генрі Перселла «Дідона і Еней» [Електронний ресурс] // Музика.art. – Режим доступу: <https://mus.art.co.ua/novynka-u-lvivskomu-orhannomu-zali-barokova-opera-henri-persella-didona-i-enev/> (дата звернення: 03.06.2025).

популяризацію барокової опери, а й формування в Україні практики НІР. Знаковою подією у цьому напрямі стала постановка опери «Дідона та Еней», прем'єра якої відбулася у листопаді 2017 року на сцені Колонного залу імені М. В. Лисенка Національної філармонії України. Вистава викликала широкий резонанс у професійному середовищі, стала важливим етапом популяризації барокової естетики та започаткувала нову фазу розвитку культури старовинного музичного театру в Україні.

Постановка успішно пройшла сценічну апробацію та була високо оцінена критиками та публікою, успішно представлена у межах гастрольного туру в культурних центрах України – Харкові (Харківська обласна філармонія), Одесі (Одеський національний академічний театр опери та балету) та Дніпрі (Дніпровська філармонія ім. Л. Когана) та інших містах. Проєкт реалізовано за підтримки Українського культурного фонду, що дало змогу вперше в Україні втілити концепцію сценічної реконструкції барокової опери відповідно до принципів НІР: із застосуванням історичних інструментів, створенням автентичної тембрової палітри, використанням барокових фонаційних прийомів та особливостей риторичного жесту. У цьому контексті «Дідона та Еней» стала не лише дебютною постановкою «Open Opera Ukraine», а й фундаментом для подальшого розвитку українського досвіду барокового музичного театру, яка спирається на принципи реконструкції, аналітичної інтерпретації та критичного переосмислення європейської спадщини.

У рецензії, опублікованій у фаховому культурологічному виданні *The Claquers*, мистецтвознавиця Олеся Найдюк зауважує: «Із Перселла по суті почалася нова історія барокового музичного театру в Україні. Нам запропонували “історичний” підхід, коли звучання максимально наближене до автентичного (так, як грали в добу написання твору). Орієнтуючись на цю традицію, мистецька платформа Open Opera Ukraine 2017 року показала “Дідону та Енея”, а через два роки – “Ациста й Галатею” Генделя. Обидва

спектаклі викликали справжній фурор, прозвучали на високому музичному рівні, здивували химерними режисерськими рішеннями»¹⁵.

Після кількарічної вимушеної перерви в реалізації барокових оперних проєктів, спричиненої пандемією COVID-19, а згодом – повномасштабним вторгненням РФ в Україну у лютому 2022 року, колектив «Open Opera Ukraine» ініціював створення нового сценічного проєкту – постановки опери Г. Перселла «Король Артур» (*King Arthur*). Реалізований за підтримки Українського культурного фонду, Посольства Іспанії в Україні та видавництва *The Early Music Company*/

Цей проєкт став унікальним явищем для українського музичного театру не лише в контексті звернення до маловідомої партитури композитора, а й як перша вітчизняна постановка в жанрі *semi-opera*, що засвідчила поступове утвердження в Україні європейських підходів до інтерпретації барокового репертуару.

Жанр *semi-opera*, притаманний англійській театральній традиції другої половини XVII століття, поєднує драматичну п'єсу з музичними інтермедіями, що складаються з вокальних арій, ансамблів, хорових епізодів, інструментальних номерів і танців. Такий гібридний формат потребує від виконавців володіння як вокальною, так і акторською майстерністю, а від постановників – специфічного підходу до інтеграції музичного й драматичного компонентів.

Вважається, що Г. Перселл є найрепрезентативнішим автором цього жанру. Серед його найвідоміших *semi*-опер, серед яких – «Діоклезіан» (на лібрето Томаса Беттертона), «Королева фей» (на основі анонімною адаптації комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі»), «Король Артур» (на текст Джона Драйдена), «Королева індіанців» (лібрето Томаса Беттертона) тощо.

¹⁵ Найдюк О. Із Перселла по суті почалася нова історія барокового музичного театру в Україні [Електронний ресурс] // The Claquers. – Режим доступу: <https://theclaquers.com/posts/13962> (дата звернення: 02.06.2025).

З огляду на складну жанрову природу *semi-opera*, її повну відсутність у практиці українського музичного театру, а також необхідність контекстуалізації для сучасного глядача, англomовне лібрето було перекладене українською мовою, ґрунтовно адаптоване і художньо переосмислене драматургом, культурологом і журналістом Андрієм Бондаренком. У процесі адаптації враховувалися як технічні параметри постановки (філармонічний сценічний простір, камерний склад виконавців), так і соціально-культурні виклики часу – зокрема, символічне нашарування теми боротьби світла й темряви, добра і зла, що в умовах війни набула особливої чутливості та актуальності.

Сюжетна структура опери була частково трансформована через алюзії на сучасну українську дійсність, що надало виставі екзистенційного та метафізичного звучання.

Ідея перемоги світла, збережена як провідний змістовий вектор постановки, цілком органічно вписалася в контекст національного наративу боротьби за свободу. Продюсерка проєкту Г. Григоренко описує ідею створення вистави так: «...це пошук відповідей на питання, які не мають очевидних відповідей. В Україні вже більше десяти років триває війна, з яких більше дев'ятсот днів – повномасштабне вторгнення. Хто сьогодні для нас герой? Людина, наділена унікальними можливостями чи супер-здатностями? Людина, спроможна приймати виклик і брати на себе відповідальність за інших? Людина, яка може згуртувати і повести за собою до спільної мети? Чи потребує суспільство героїв тільки в часи екзистенційних загроз? Героїв чи лідерів?

Мені здається, що діалог всередині постановчої команди і діалог з аудиторією вже є пошуком. Ми шукаємо відповідей на території мистецтва – території найбільшої чутливості і свободи. І ми прагнемо екологічного діалогу, з повагою один до одного, в часи, коли уміння чути

«своїх» є надважливою навичкою»¹⁶. Саймон Манді (*Simon Mundy*) – письменник, поет, колишній директор Національної кампанії мистецтв та співзасновник Європейського форуму мистецтв та спадщини (нині Culture Action Europe) зауважує: «Поставити «Короля Артура» в 2024 в Києві значить запитати чи є паралелі. На мою думку, так. Київ переживає серйозні виклики, але також потребує життєрадісної розваги, що дає надію. Україна, як і Британія в 1691, лише нещодавно пройшла через революцію і зміну влади. Хоча Британія тоді не була під прямою атакою, це було так, коли Драйден писав текст. Голландські володіння короля Вільгельма воювали з Францією (а Британія була під постійною загрозою), яка переховувала скинутого Якова II після його поразки в Ірландії, так само як Москва переховує скинутого українського президента. Сьогодні, на третьому році вторгнення Росії в Україну, атмосфера постійної війни, яку Драйден так ненавидів, відчувається фізично. З розпалом війни й на Близькому Сході, вся Європа боїться майбутнього. Повернися, Артуре. Ти нам усім потрібен знову»¹⁷.

Постановка «Короля Артура» була реалізована на сцені Колонного залу імені М. В. Лисенка Національної філармонії України у форматі *Semi-Staged Performance* (або *semi-stage*) – тобто в напівсценічній формі виконання, що поєднує повноцінну музичну інтерпретацію з елементами сценічної драматургії (виконання вокальних партій у поєднанні з акторською грою, використанням костюмів, світловим дизайном і мізансценами), але без повномасштабного сценічного оформлення, характерного для стаціонарного оперного театру. Факт перенесення барокової опери у формат філармонічного виконання свідчить про прагнення колективу до подолання жанрово-інституційної обмеженості

¹⁶ Григоренко Г. Коментар у буклеті до опери «Король Артур: у пошуках героя» [Електронний ресурс] // Google Drive. – Режим доступу: <https://drive.google.com/file/d/1T60CP4EPRxUmWTWpU-zaAJaS2sUXfL56/view> (дата звернення: 04.06.2025).

¹⁷ Mundy S. Коментар у буклеті до опери «Король Артур: у пошуках героя» [Електронний ресурс] // Google Drive. – Режим доступу: <https://drive.google.com/file/d/1T60CP4EPRxUmWTWpU-zaAJaS2sUXfL56/view> (дата звернення: 04.06.2025).

опери, репрезентації її як багатоформатного культурного явища, відкритого до міжжанрових та міждисциплінарних експериментів.

Підготовчий етап над постановкою опери Г. Перселла «Король Артур» тривав упродовж кількох місяців і охоплював низку послідовних організаційно-творчих процесів, зокрема – концептуальне проєктування вистави, музичну та текстову адаптацію, формування виконавського складу. Одним із ключових компонентів цього етапу стало проведення відкритого кастингу, до участі в якому були запрошені вокалісти з різних регіонів України. За результатами конкурсного відбору з-поміж десятків претендентів було сформовано ансамблевий склад з дванадцяти вокалістів, які увійшли до трупі постановки.

Підбір здійснювався переважно за ансамблевим принципом, що відповідав специфіці музичного матеріалу опери, в якому переважають ансамблеві номери з активною взаємодією голосових груп. Склад було сформовано за чотирма вокальними групами:

- сопрано – Олеся Люба, Соломія Павленко, Олена Пінковська;
- альти – Роман Меліш, Тарас Кушнір, Дмитро Запорожан;
- тенори – Сергій Біда, Олександр Пилипчук, Петро Пшеничний;
- баси – Роман Арабаджі, Олександр Чишій, Володимир Щур.

Враховуючи специфіку жанру *semi-opera*, у якому традиційною є багаторольова структура та часте чергування вокальних і драматичних епізодів, більшості учасників було поставлено завдання виконання одразу кількох партій упродовж однієї вистави. Такий підхід потребував від співаків не лише вокальної гнучкості, а й сценічної трансформаційної здатності та широкого діапазону вокальних навичок. Зокрема, О. Люба виконувала партії *Priestess / Shepherdess / Syren / Pan*; О. Пінковська – *Philidel / Shepherdess / Syren / Venus / Nymph*; Р. Арабаджі – *Cold Genius / Aeolus*; В. Щур – *First Saxon Priest / Priest / Nereid*.

Режисерка проєкту Олена Савчук у тексті буклету до вистави зауважує, що: «Окремою складністю «Короля Артура» є те, що у кожній

сцені, яка представляє чи то саксів, чи то бритів, чи духів небесних або персонажів мітологічних, задіяно одних і тих самих співаків. Тому видобування цілого полягає у вмінні трансформуватися, швидко перевтілюватися і повсякчас взаємодіяти, бути у цьому азарті різними, маючи десять ролей в межах одного твору. Саме у *semi-stage* – це неабиякий виклик»¹⁸.

Музичне керівництво проєктом здійснювалося провідними київськими музикантами, які мають значний досвід у сфері історично інформованого виконавства. Посаду вокальної коучині та хормейстерки проєкту обіймала відома диригентка Н. Хмілевська (Даньшина).

Партію клавесину та *basso continuo* виконували Ольга Шадріна-Личак і Паола Прокопенко, партію органу-позитиву та *basso continuo* – Наталія Фоменко. Інструментальний оркестровий супровід був доручений Національному ансамблю солістів «Київська камерата», одному з провідних академічних музичних колективів України. Диригентську функцію у цьому проєкті виконував запрошений каталонський маестро Рок Фаргас (*Roc Fargas i Castells*). Свої враження про виставу Р. Фаргас описує так: «Як єдиний музикант не з України у цьому проєкті, маю сказати, що для мене велика честь співпрацювати з такою відданою та стійкою командою в ці неспокійні часи. Це мій третій візит в Україну, і я з нетерпінням чекав повернення. Музика має силу долати кордони та конфлікти, пропонуючи універсальну мову надії та солідарності. У “Королі Артурі” ми не лише повертаємося до позачасової легенди, але й проводимо паралелі з боротьбою та героїзмом, які бачимо сьогодні. Завдяки цій спільній мистецькій подорожі ми прагнемо надихнути силою та нагадати аудиторії про незмінну силу

¹⁸ Савчук О. Коментар у буклеті до опери «Король Артур: у пошуках героя» [Електронний ресурс] // Google Drive. – Режим доступу: <https://drive.google.com/file/d/1T60CP4EPRxUmWTWpU-zaAJaS2sUXfL56/view> (дата звернення: 04.06.2025).

єдності. Я вважаю своїм обов'язком долучитися і зробити свій внесок у цій боротьбі. Бо ця війна не лише на полі бою, а й у культурному просторі»¹⁹.

Репетиційний процес над постановкою опери тривав дещо менше ніж два місяці. Упродовж цього періоду вокалістам було поставлено завдання здійснити ґрунтовне опрацювання нотного матеріалу та особливостей драматургічного тексту. З огляду на те, що музичну частину опери було виконано мовою оригіналу – англійською, важливою складовою підготовчого етапу стало опрацювання фонетики, орфоєпії та стилістики англійської вокальної фрази. Англійська мова, як відомо, належить до мов з високим рівнем артикуляційної складності в контексті академічного співу. Це зумовлено, передусім, особливостями вимови приголосних звуків, зокрема таких як [θ] та [ð] (відповідно – в словах *think, this*), дифтонгів, а також варіативністю ритмічного наголосу. Вивчення музичного матеріалу тісно поєднувалося з літературною роботою: проводилося ознайомлення з текстовим першоджерелом, сюжетною структурою, системою персонажів, а також адаптованою українською версією драматичного тексту.

Окремі репетиційні заняття були повністю присвячені роботі з текстом, його стилістично-смісловому аналізу, формуванню сценічної інтонації, а також побудові цілісної концепції інтерпретації в межах музично-драматичного простору вистави. Особлива увага приділялася тілесно-просторовій взаємодії учасників: застосовувалися вправи на тілесну розкутість, взаємну довіру, сценічне орієнтування, що сприяло формуванню ансамблевої єдності й комунікативної відкритості у виконавському складі. Н. Хмілевська зазначає: «Повномасштабна війна посилила увагу до того, як ми спілкуємось один з одним. Тож особисто для мене екологічна взаємодія між всіма учасниками стала ключовою метою. Це дозволило утворити особливий простір довіри, який виникає внаслідок того, що люди можуть

¹⁹ Fargas R. Коментар у буклеті до опери «Король Артур: у пошуках героя» [Електронний ресурс] // Google Drive. – Режим доступу: <https://drive.google.com/file/d/1T60CP4EPRxUmWTWpU-zaAJaS2sUXfL56/view> (дата звернення: 04.06.2025).

вільно себе почувати, проявлятися, обмінюватися досвідом. Так з'являються нові креативні рішення»²⁰.

До постановочної групи, окрім музичного та організаційного складу, були залучені драматичні актори Дар'я Творонович та Павло Логвін. Їхня участь полягала у виконанні драматичних монологів і діалогів між музичними епізодами, що, відповідно до жанрової природи *semi-opera*, становлять інтегральну частину сценічної структури твору. Акторський компонент не лише не перешкоджав сприйняттю музичної тканини, а навпаки – виконував функцію смислового «містка» між музикою та слухацьким досвідом, сприяючи глибшому розумінню сюжету та драматургічної логіки опери. Тексти драматичних акторів були органічно інкорпоровані в інтермедійний простір між музичними номерами. Завдяки професійній майстерності виконавців драматичних ролей, було досягнуто високого ступеня узгодженості між музичним і театральним пластами вистави, що, у свою чергу, позитивно впливало і на вокальних солістів – формуючи цілісний сценічний образ і збагачуючи загальну атмосферу постановки.

Особливістю київської інтерпретації стало також її концептуальне осмислення в сучасному національному контексті. Опера була поставлена в умовах продовження процесу як репетиційної, так і пошуково-ідейної роботи навколо історико-міфологічної теми «Король Артур». У новій адаптації вистава отримала назву «Король Артур: у пошуках героя», що визначило її смисловий вектор. Сценічна концепція розкривала образ героя не як рицарсько-міфологічного архетипу, а як узагальнений символ людини, здатної боронити добро, любов, справедливість і віру в людяність. У фіналі вистави було сформульовано ідею, що кожен здатен стати героєм у своєму житті: і той, хто захищає державу на передовій, і той, хто своєю щоденною

²⁰ Хмилевська Н. Коментар у буклеті до опери «Король Артур: у пошуках героя» [Електронний ресурс] // Google Drive. – Режим доступу: <https://drive.google.com/file/d/1T60CP4EPRxUmWTWpU-zaAJaS2sUXfL56/view> (дата звернення: 04.06.2025).

працею наближає перемогу у тилу. Такий гуманістичний посил опери був надзвичайно актуалізований у контексті сучасної української реальності, що надало постановці не лише естетичної, а й суспільної значущості.

Адаптована версія української прем'єри опери Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» складається зі вступної частини (преамбули) і п'яти актів. Структурно-прологовий елемент постановки відіграє важливу функцію метанаративу – він відкриває простір саморефлексії, дистанції та осмислення сутності сценічного дійства ще до початку звучання музики. У **преамбулі** два виконавці – режисерка-постановниця (Д. Творонович) та актор-оповідач (П. Логвін) – з'являються на сцені в ролі нібито самих себе, попередньо розпочинаючи умовну репетицію майбутньої опери. Вони перевіряють готовність технічних параметрів світлового і звукового обладнання, звертаються до уявних партнерів по сцені, шукають сценографічні орієнтири, пробують проговорити уривки тексту. Сценічна дія побудована як спроба проникнення в глибину літературного матеріалу: тексти звучать спочатку фрагментарно, із сумнівами, з помилками, ніби актори перебувають у пошуку адекватного емоційного ключа до майбутнього дійства. У руках героїв – сценарії, які набувають символічного значення: це не лише текстові аркуші, а потенційний простір смислів, які мають бути активовані через музику. Саме музика у подальшому стане провідником до глибинної інтерпретації – засобом для формування інтонаційного та афективного ландшафту постановки.

Кульмінацією преамбули стає чітко артикульоване формулювання основних ідей сюжету опери: це історія про внутрішній і зовнішній шлях до перемоги, по віру один в одного, а також про кохання як універсальну цінність, що єднає людей і надає сенсу боротьбі.

Перший акт розпочинається після оркестрової увертюри, що тематично перегукується з прозвучаною преамбулою. У драматургічній побудові акту домінує епічне розгортання оповіді про центрального героя – Артура, правителя Британії, постать якого подається як втілення доблесті,

сміливості, стратегічного розуму та вірності. У вступному монолозі описується історичний і міфологічний контекст: у часи загостреного протистояння між Британією і саксами, останні, очолювані королем Освальдом, вдаються до агресії, окультних практик і ритуальних жертвоприношень. Британці вже здобули перемоги у низці битв, проте саме тепер настає момент вирішального протистояння. Артур готується до бою та прощається зі своєю коханою Еммелін – сліпою дівчиною, яка уособлює ідеалізований образ любові і моральної чистоти. У підсюжетній лінії розкривається конфлікт між Артуром і Освальдом, що бере початок у любовному суперництві: колись Освальд сватався до Еммелін, але, отримавши відмову, спрямував свою ворожнечу на Артура та весь його народ. Кульмінаційною сценою акту є сцена збору війська: звуки сурм закликають до бою, і Артур вирушає з армією на поле битви, несучи на собі місію захисту Британії, любові та честі.

Другий акт розгортає події у площині морально-містичного випробування головного героя та його спільноти. Після попередньої перемоги над саксонськими загарбниками британське військо тимчасово зазнає зупинки, що супроводжується внутрішніми сумнівами, дезорієнтацією і небезпекою нової загрози. На сцену виходить персонаж Грімбальд (О. Чишій) – уособлення зла, який, перебуваючи в образі духа-спокусника, намагається звести воїнів з правильного шляху. Через обман, лестощі та химерні обіцянки він намагається заманити армію у символічну пастку зла, позбавлену честі та мети. Цей епізод витримано в характерному для барокової алегоричної традиції ключі, де дія набуває морально-символічного значення, а сюжет розгортається у координатах боротьби між світлом і темрявою. Протидією виступає Філідель (О. Піньковська) – добрий дух повітряної стихії, представник світлих сил, який приходить на допомогу у вирішальний момент. Його поява має функцію *deus ex machina*: він повертає Артурові впевненість, вказує правильний напрямок руху, очищає простір від спокуси й сумнівів. Саме завдяки йому війська Британії

повертаються до мети, а моральне лідерство Артура підтверджується не лише військовою доблестю, а й здатністю протистояти внутрішній деструкції. Паралельно розгортається лірична лінія Еммелін, яка перебуває в таборі в очікуванні звісток з поля бою. Її стан передано через пластично-хореографічну сцену за участю юних пастухів і пастушок, які, намагаючись розрадити Еммелін, виконують танцювально-вокальні епізоди. Цей контраст між невинною пасторальністю й тривогою жіночого очікування є прикметною рисою барокової драматургії: на тлі ідилічного ландшафту зринає глибока внутрішня дисгармонія. Однак спокій не повертається – Еммелін вирушає на прогулянку в лісі, де стає жертвою викрадення. Її захоплює Освальд, антагоніст Артура, що втілює темний бік політичної й особистої боротьби. Цей акт виконує декілька функцій: поглиблює конфлікт між головними чоловічими персонажами, активізує сюжетну лінію змагання за кохання та символізує вразливість ідеалу в умовах морального випробування. Дізнавшись про викрадення Еммелін, Артур кидає Освальду виклик на двобій. Це протистояння набуває статусу символічного ритуалізованого поєдинку, що має вирішити не лише долю особистих почуттів, а й визначити майбутнє народу.

Третій акт продовжує сюжетну лінію боротьби за відновлення цілісності – як на рівні держави, так і особистісного світу головного героя. Артур, у супроводі своїх союзників – мудрого мага Мерліна та повітряного духа Філіделя, – вирушає вглиб лісу, де в темному, хаотичному середовищі утримується викрадена Еммелін. Завдяки чарівним силам, а саме впливу магічного зілля, Еммелін тимчасово повертається зір. Цей епізод має не лише фабульне, а й метафоричне значення: осяяння світлом, відновлення здатності бачити, асоціюється зі звільненням від мороку полону – як фізичного, так і екзистенційного. Уперше героїня може побачити Артура, свого коханого, однак ця зустріч виявляється короткою: герой мусить знову вирушити в бій, аби зійтися у фінальному протистоянні з Освальдом. Таким чином, поєднання інтимного моменту (зустріч після зцілення) з негайною

розлукою підкреслює барокову риторику контрасту – між надією й тривогою, світлом і темрявою, любов'ю і боротьбою. Після відходу Артура Еммелін залишається на самоті. У цей момент на сцені з'являється **Осмонд** – персонаж, що уособлює чаклунську могутність, спокусу і приховану агресію. Протягом попередніх дій Осмонд діяв у тіні, однак тепер розкривається його справжній план: скориставшись тим, що Освальд заснув під ією снодійного зілля, він прагне викрасти Еммелін особисто. Для реалізації свого задуму Осмонд звертається по допомогу до пістичного персонажа – Духа Холоду (Р. Арабаджі), який символізує паралізацію емоцій, замороження чуттєвості та загальне охолодження життєвих імпульсів. У цій сцені холод постає не лише фізичною метафорою, а й алегорією насильства над внутрішнім світом людини – спробою зруйнувати теплоту кохання і замінити її маніпуляцією та страхом. У відповідь на це на сцену виходить Купідон (С. Павленко), божество любові, яке втручається у перебіг подій і зупиняє Осмонда. Його поява репрезентує тріумф любові над магією примусу. У драматургічному плані цей епізод виконує функцію моральної контрапозиції: Купідон втілює природну силу почуття, що не піддається насильницькому завоюванню й не може бути замінене чарівною маніпуляцією. Таким чином, у третьому акті поєдналися магічно-фантастичні елементи з глибоко гуманістичними мотивами, продовжуючи барокову традицію поєднання містичного, алегоричного й психологічного.

Четвертий акт у структурі опери виконує функцію кульмінаційного випробування моральної та духовної стійкості головного героя, виводячи його на межу зіткнення з ілюзорним, символічно закодованим світом магії та оман. Сценічна дія розпочинається з того, що Артур переслідує чаклуна Осмонда, маючи на меті врятувати кохану. Однак на шляху до мети він опиняється в символічному просторі лісу – архетипному образі хаосу, – де знову активізуються ворожі магічні сили. Основною перешкодою стає спокуса співу сирен, які намагаються заманити Артура у мастку чуттєвої насолоди, відвертаючи його від боротьби. У межах барокової естетики

сирени є не лише міфологічними істотами, а й алегорією тілесної спокуси, втрати цілісності духу, падіння в оману поверхневого. Їхній вокальний епізод, хоч і привабливий за своєю музичною структурою, є загрозою духовному фокусу героя. Проте Артур демонструє витримку і не піддається. У такий спосіб він проходить одне з ключових випробувань героя барокової драми – спокуси красою, що приховує небезпеку. Після цього Артур наближається до центру лісу, де розташоване старе дерево – магічний об'єкт, що символізує останню межу перед завершальним етапом. Саме тут відбувається кульмінаційна сцена ілюзії: щойно герой намагається зрубати дерево, перед ним постає примарний образ Еммелін. Це – тонка психологічна пастка, яка виявляє глибини його почуттів і готовність до самопожертви. Герой змушений поставити під сумнів власне сприйняття, адже не може відрізнити реальність від магічного видіння. Цей момент втілює бароковий мотив «зради зору», тобто недовіри до візуального як до носія істини – фундаментальної теми барокової філософії театру. Вирішальним виявляється втручання Філіделя, духа-помічника, який остаточно розвіює ілюзорні чари. Завдяки його діям Артур руйнує дерево – акт який має не лише буквальне значення, а й глибоку символіку: це жест звільнення від омани, очищення шляху, внутрішнє оновлення героя перед вирішальним зіткненням з антагоністом.

П'ятий акт завершує драматургічну арку опери фінальним актом справедливості, тріумфу добра та відновлення порушеного порядку. Кульмінаційним моментом виступає перемога Артура над Освальдом у двобої, що символізує остаточне утвердження морального авторитету героя та торжество праведної сили над деструктивним, ворожим началом. У поєдинку, що несе в собі не лише сюжетну, в й глибоку алегорічну функцію, Артур здобуває перемогу над ворогом, який уособлює зовнішню агресію, амбіції без етичного підґрунтя та відмову від цінностей життя. Переможеного Освальда, разом із його спільником – чаклуном Осмондом, – ув'язнюють, що слугує актом очищення простору від загроз, пов'язаних із

темними силами, маніпуляцією та зрадою. У фінальній сцені британський народ святкує перемогу. Торжество завершується урочистим виходом алегоричної постаті Честі (С. Павленко), яка благословляє Британію та її героїв. Цей образ виконує функцію персоніфікованого визнання героїчних заслуг, а також – сакралізації здобутої перемоги як історичного й духовного досягнення. Таким чином, завершення опери відтворює канонічну барокову модель відновлення гармонії через випробування, очищення та фінальне утвердження морального порядку. Символічна дія – ув'язнення зла, тріумф доблесті, благословення Честі – завершує шлях героя як алегоричну ініціацію, де індивідуальна боротьба набуває значення для спільноти й нації загалом.

Слід зауважити, що однією з найпомітніших подій у межах зазначеної постановки, в контексті розвитку сучасного українського музичного виконавства, стала участь на одній сцені одразу трьох контратенорів, які виконували альтову партію: Романа Меліша, Тараса Кушніра і Дмитра Запорожана. Такий склад солістів, безперечно, становив унікальне явище для вітчизняної виконавської практики, оскільки до цього часу український слухач не мав можливості почути повноцінне сценічне виконання опери із залученням трьох контратенорів одночасно. Цей феномен свідчить не лише про зростання професійного рівня сучасних українських виконавців, але й про послідовну й усвідомлену стратегію «Open Opera Ukraine», спрямовану на виведення національного барокового виконавства на якісно новий етап розвитку. Важливим є і те, що подібне концептуальне рішення – використання в опері такої кількості контратенорів, а не звичної їхньої заміни на жіночі голоси – несе в собі елемент інтерпретаційного новаторства, що інтегрується у ширший європейський контекст практики історично інформованого виконавства. Реалізація такого підходу в межах постановки опери Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» стала знаковим прецедентом для українського музичного простору. Вона не лише відкрила нові горизонти для розвитку барокового виконавства в Україні, а й

засвідчила зростаючу готовність національних мистецьких ініціатив до діалогу з європейськими моделями музичного театру ранньої доби.

Значущим є також організаційно-просвітницький вектор проєкту. На вересень 2025 року заплановано український гастрольний тур творчої команди «Open Opera Ukraine», що передбачає покази прем'єрної постановки в містах, де відсутні постійно діючі оперні театри: Полтаві, Кропивницькому, Хмельницькому, Івано-Франківську. Таким чином, проєкт реалізується не лише як художній експеримент, а й як інструмент культурної децентралізації, спрямований на розширення доступу до високоякісного музичного контенту в регіонах України.

У доповнення до загальної панорами сучасної діяльності мистецької організації «Open Opera Ukraine» варто відзначити її плідну колаборацію з провідними українськими культурними інституціями, зокрема з Національним будинком музики та Національною філармонією України. Результатом такої мистецької стало проведення низки знакових подій, що істотно вплинули на динаміку розвитку вітчизняного досвіду історично інформованого виконавства ранньої музики. Зокрема, у 2024 році за участі вищезазначених партнерів відбувся міжнародний музичний фестиваль «Kyiv Baroque Fest-2024», який вирізнявся високим рівнем виконавства та представництва. Відкриття фестивалю ознаменувалося майстер-класом та концертним виступом одного з найвідоміших у світі спеціалістів клавесинної гри та виконавської практики доби бароко – Жана Рондо (*Jean Rondeau*). Закриття фестивалю прикрасили майстер-класи та концерт Андреаса Шолля (*Andreas Scholl*) – всесвітньо визнаного німецького контратенора, чия творчість є еталоном барокової вокальної інтерпретації.

У квітні 2025 року в рамках освітньо-виконавських програм платформи «Open Opera Ukraine» були організовані публічні майстер-класи та концерти за участю видатного австрійського віолончеліста, диригента та експерта з історично інформованої інтерпретації – Йорга Цвікера (*Jörg Zwicker*). Ці події не лише підвищили рівень професійної обізнаності

українських музикантів щодо барокової виконавської традиції, а й сприяли утвердженню принципів НІР як однієї з провідних парадигм академічного музичного процесу українського виконавства новітнього етапу.

2.5.2. В класі професора Н.О. Говорухіної

Для оволодіння будь-якою професійною діяльністю, зокрема мистецькою, надзвичайно важливим є безпосередній досвід навчання під керівництвом видатних майстрів своєї справи. У сфері вокального мистецтва передача знань і практичних навичок від викладача до учня охоплює не лише технічні аспекти фонації, але й формування цілісної художньої особистості, здатної до самостійного творчого мислення та самовираження. Вокальна методика – це складна, багатогранна галузь музичної спеціалізації, яка спирається на сталі історичні традиції (передусім італійських вокальних шкіл) і водночас динамічно адаптується до сучасних виконавських вимог.

В контексті української музичної педагогіки особливу роль у формуванні виконавської традиції контратенорів та популяризації ранньої музики, насамперед у Харкові, відіграла професор Наталія Олегівна Говорухіна. Її багаторічна плідна діяльність поєднує творчі, викладацькі, організаційні й наукові здобутки, що закріпили за нею провідне серед сучасних вокальних педагогів України.

Довідка. Наталія Олегівна Говорухіна (нар. 1970) – українська оперна й камерна співачка, педагог, мистецтвознавець, музично-громадський діяч. Кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри сольного співу та оперної підготовки, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Заслужений діяч мистецтв України, член Національної всеукраїнської музичної спілки, член наглядової ради Українського культурного фонду імені Бориса Олійника, член-кореспондент Національної академії наук вищої освіти України.

Сучасне українське вокальне мистецтво значною мірою завдячує Н. Говорухіній унікальними здобутками у підготовці контратенорів. Її клас став першим в Україні системно, де системно формували й удосконалювали виконавську майстерність цього унікального типу чоловічих голосів, що традиційно є рідкістю у вітчизняній вокальній школі. Особливо вагомим є той факт, що саме у класі Н. Говорухіної навчалися одразу троє українських контратенорів: Станіслав Крючков (випуск 2015 року), Дмитро Запорожан (випуск 2021 року), Даніїл Мисін (випуск 2025 року).

Формування професійних навичок співу у таких рідкісних за природою голосів вимагало від педагога особливої делікатності, тонкого психофізіологічного підходу та глибокого знання вокальної методики. Н. Говорухіна, спираючись на світовий і власний досвід, завжди орієнтується на індивідуальні можливості кожного студента. Вона забезпечує збереження голосу та його поступовий розвиток відповідно до основних принципів охорони голосу: гігієни голосу, поступовості навантажень, правильності і регулярності технічних вправ.

Видатний педагог продовжує славетні традиції Тамари Яківни Веске (1914-2005) – визначного викладача, професора, заслуженого діяча України, яка тривалий час завідувала кафедрою сольного співу Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського та була флагманом харківської вокальної школи і вітчизняного вокального мистецтва загалом.

Вокально-методична та педагогічна обізнаність, чутливість до індивідуальних потреб кожного голосу та майстерність у встановленні позитивного психологічного контакту є запорукою високого професійного рівня студентів класу професора. Тривалий час всебічному вокальному розвитку студентів класу сприяли провідні концертмейстери – заслужена артистка України Світлана Клебанова, Олена Левашова та Сергій Корепанов.

Історична генеза підготовки перших контратенорів у Харкові також пов'язана з Людмилою Іванівною Дем'янюк (нар. 1946) – викладачем вищої категорії, викладачем-методистом Харківського музичного фахового коледжу ім. Б.М. Лятошинського, яка працювала з 1990 по 2022 рік. Саме вона започаткувала в Харкові цілеспрямовану підготовку співаків із надвисокими чоловічими голосами на фаховому передвищому рівні. У її класі початкову вокальну освіту отримали майбутні контратенори С. Крючков (випуск 2006 року) і Д. Запорожан (випуск 2015 року), які згодом продовжили навчання у Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського під керівництвом професора Н. Говорухіної.

Практика роботи з високими чоловічими голосами в системі професійної освіти, започаткована Л. Дем'янюк і продовжена Н. Говорухіною, базується на принципах врахування індивідуальних психофізіологічних, анатомічних, а також особистісно-творчих якостей кожного здобувача освіти.

Ключові напрями навчального процесу формування контратенорового голосу:

- усвідомлене володіння голосовим апаратом;
- тонке прислуховування до суб'єктивних відчуттів під час співу,
- формування правильності вокального дихання;
- розвиток опори та резонансної техніки;
- поступове розширенні діапазону з урахуванням природних можливостей голосового апарату кожного співака.

Досвід професора Н. Говорухіної доводить, що вітчизняна вокальна педагогіка здатна відповідати на виклики історичного часу. Відбувається «зустрічний рух» від українського культурного контенту до європейських країн у пошуках діалогу й творчих відкриттів.

В якості аналітичного есе надамо фрагмент виконавської аналітики, напрацьованої в класі професора Н. Говорухіної.

Арія Анастасія з опери «Юстін» А. Вівальді: виконавський автокоментар.

Арія Анастасія з опери «Юстін»²¹ є одним з еталонних опусів барокової вокальної музики та яскравим взірцем композиторського стилю видатного італійського барокового композитора Антоніо Вівальді. Опера була написана композитором у 1737 році на лібрето Пьетро Паріаті та Нікколи Берегані. Дія відбувається у Візантії та Малій Азії в IV-V ст. н.е.

Vedrò con mio diletto – арія візантійського імператора Анастасія, звернена до його дружини Аріадни. Імператор і Аріадна одружилися в Константинополі, але над ним нависла загроза вторгнення: Босфор захопив флот заколотника Віталіана, який добивався руки Аріадни. Її було захоплено в полон, а за відмову ставати дружиною Віталіана прикували до скелі для пожирання морським чудовиськом.

На щастя, юний герой Юстін рятує Аріадну. В опері присутні й інші персонажі, характерних для барокової оперної естетики. Врешті-решт імператор Анастасій поєднує шлюбом свою сестру Леокасту та Юстіна, роблячи його своїм співправителем.

З огляду на тембральну палітру та діапазон (від *cis*¹ до *fis*²) арія може виконуватися як контратенором, так і мецо-сопрано.

Тональність – *h-moll*. Форма складається з двох основних розділів з повторенням *Da Capo al fine*, тим самим утворюючи старовинну тричастинну форму типу *Da Capo*. Важливою є роль варіювання, притаманного семантичному амплуа жанру.

Оркестровий вступ побудований на акордовій *пасакальній* гармонізації (низхідний хроматичний рух від I до V ступеню), типовий для скорботних арій. Оркестр вторить вокальній партії, реагуючи на мелодичні фігури вокальної партії.

²¹ Див. Додаток А (приклад 1).

Темп арії – *Larghetto*, метр $\frac{3}{4}$, який незмінний протягом всієї теми. Музичне фразування та емоційна напруга переживань героя підкреслюється чергуванням довгих і дрібних тривалостей, що в повільному темпі створюють типovu для Вівальді кантиленність.

Поряд з чергуванням тривалостей композитор вводить у структуру музичної фрази пунктирний ритм, який додає ефект своєрідної «пружини» і посилює напруження форми. Крім того, урізноманітнено динамічний план арії, де композитор вдається до контрастних динамічних переходів з *pp* на *mf*, що надає образному змісту більшої схвильованості.

Структура інструментального супроводу здебільшого залишається сталою, за винятком другого розділу твору (тональність паралельного мажору), де басовий хід звучить спокійніше й із довгими тривалостями порівняно з експозицією. Слід відзначити, що оркестровка Вівальді надає провідну роль звучанню струнних інструментів, які своєю м'якістю тембру «обволікають» партію голосу.

Текст лібрето опери «Юстін» написаний італійською мовою, тому з точки зору фонетики дуже зручний для мовної і співацької фонації. М'яке чергування голосних звуків на довгих тривалостях, особливо у високій теситурі, сприяє кантиленному звуковеденню. Вокальною складністю є групето шістнадцятих тривалостей (тт. 14-17), які слід співати без добирання дихання до кінця фрази.

Арія спрямована на розвиток навичок співацького дихання. Завдяки довгим фразам виконавець формує поступовий видих, уникаючи «розпускання» дихання. Це також відмінно тренує зв'язок «дихання-інтонація». Для контратенора особливою складністю є те, що голосові складки змикаються не повністю (як це буває у всіх інших чоловічих та жіночих голосів), а лише краями. Тому лише майстерність та злагоджена робота усього голосового апарату, зокрема органів дихання, дозволяє виконати арію з належною відповідністю бароковій стилістиці. Важливо зазначити, що барокову музику слід співати без зловживання вібрато. Для

цієї арії характерне м'яке звуковедення, і часткове вібрато, яке стилістично доречно лише у кінці кожної з вокальних фраз.

Вокальні твори епохи бароко залишають для виконавців великий простір інтерпретаційних можливостей. Так, у всіх старовинних школах прийнято співати заключну частину «*Da Capo al fine*» з обов'язковими прикрасами у вигляді форшлагів, мордентів, трелей, пасажів, ходами на різні інтервали вниз та вгору в межах і умовах тональності, каденціями. Всі ці види прикрас кожен виконавець має право робити за особистим бажанням, але при цьому дотримуючись певних правил (наприклад, в першу чергу, прикрашати довгі за тривалістю ноти, починати трель зверху основної ноти та ін.). Найбільш виразними є декламаційний мелос середнього розділу, з модуляціями в тональність субдомінанти (e-moll), експресивними стрибками.

Висновки до Розділу 2

У другому розділі дисертації зосереджено увагу на процесах актуалізації мистецтва контратенора в музичному виконавстві сучасності, передусім у площині практики історично інформованого виконавства (скорочено НІР) та сучасних естетичних парадигм. Простежено еволюцію сприйняття цього типу чоловічого голосу як повноцінної та затребуваної складової вокального мистецтва ХХ-ХХІ століть, що забезпечило його повернення на академічну сцену не лише як інструменту художньої реконструкції старовинного репертуару, а й як засобу глибокої інтерпретації в контексті сучасного мистецького часопростору.

Особливу увагу в дослідженні приділено аналізу соціокультурних передумов ревіталізації контратенорової традиції, серед яких ключову роль відіграє розвиток руху історично інформованого виконавства. Саме в межах цього руху контратенор набуває особливого символічного значення – як голос, що поєднує історичну пам'ять і сучасну виконавську інтерпретацію. У цьому контексті особливої значущості набуває виконавська діяльність

таких видатних контратенорів сучасності, як Філіпп Жарускі та Якуб Йозеф Орлінський, творчість яких я обрав в якості матеріалу дослідження.

На прикладі дискографії та біографічних джерел складено творчий портрет Філіппа Жарускі, одного з найяскравіших представників сучасної контратенорової школи. Зокрема, докладно проаналізовано його інтерпретацію партії Нерона в опері Г. Ф. Генделя «Агріппіна», що стала зразком сучасного ідеалу стильного виконання барокового твору. Досліджено широкий репертуар співака: від духовної музики та оперних партій у творах К. Монтеверді, А. Вівальді, Л. Вінчі, Ф. Каваллі до камерно-вокальної лірики XIX-XX століть. Його виконавське мистецтво ми зможемо почути на прикладі арії Нерона з опери Г.Ф.Генделя «Агріппіна».

Також здійснено інтерпретативно-стильовий аналіз життєтворчості Я.Й. Орлінського як приклад дослідження феноменології особистості сучасного співака. Окреслено основні етапи його становлення як контратенора, а також проаналізовано його внесок у розвиток практики НІР. Розглянуто унікальне поєднання у творчості Орлінського традицій виконання старовинної музики з елементами стилістичних експериментів та інноваційних підходів до інтерпретації. Мистецтво співака зараз буде представлено у відомому запису арії Анастасія з опери «Юстін» А. Вівальді, який у дослідженні викладено у вигляді автокоментаря до роботи з вокальним твором.

Здійснено панорамний огляд розвитку мистецтва контратенорів у XX-XXI століттях, запропоновано їх умовну генераційну типологізацію. Від перших поколінь, яке представлено постатями Альфреда Деллера, Рассела Оберліна, Пола Есвуда, Андреаса Шолля до контратенорів сучасності – Бруно де Са, Кеймона Мурра та Майаана Ліхьта. Окрему увагу приділено українському досвіду відродження мистецтва контратенорів.

Проаналізовано ключову роль мистецької платформи Open Opera Ukraine у розвитку національної практики НІР, популяризації барокової музики й залученні українських контратенорів до масштабних мистецьких

проєктів. У дисертації окремо висвітлено авторський досвід участі у визначній оперній прем'єрі останніх років – київській постановці опери Г.Перселла в адаптації А.Бондаренка «Король Артур: у пошуках героя» (жовтень 2024), яка отримала широку глядацьку увагу.

Окремої уваги заслуговує підрозділ, у якому проаналізовано педагогічну діяльність Н. О. Говорухіної — єдиного в Україні викладача, що здійснює систематичну вокально-методичну підготовку сучасних контратенорів.

ВИСНОВКИ

На ґрунті проведених історіографічних та аналітичних розвідок за темою дослідження сформульовано низку узагальнень, які не претендують на статус остаточної істини. Систематизація проблемних аспектів розвитку мистецтва контратенорів на новітньому етапі здійснювалася крізь призму особистого практичного досвіду автора дисертації як виконавця, що стало першою спробою наукової рефлексії цієї проблематики зсередини виконавської практики.

Обґрунтування теми дисертації у світлі актуалізації мистецтва контратенора в сучасному форматі музичної комунікації базувалося на необхідності:

- системно представити мистецтво контратенора як культурно-історичний феномен, який має великий вплив на формування естетичного смаку глядачів/слухачів нашого часу;
- інтегрувати в науковий опис цього типу співацького голосу новітні підходи музичної науки (зокрема інтерпретаційний та феноменологічний) для увиразнення виконавської специфіки контратенора;
- заповнити «лакуну» в українському музикознавстві, через історико-культурне порівняння оперного мистецтва доби бароко та виконавської практики ХХІ століття.

Відродження барокової опери в ХХ столітті сприяло формуванню цілої плеяди музикантів і колективів, які спеціалізуються на виконанні старовинної музики і здобули світове визнання. Ентузіасти, які займаються пошуком і розшифровуванням барокової спадщини, створили традицію, яка збагатила виконавську школу забутими технічними прийомами.

В наші дні бароко стало невід'ємною частиною музичної культури, а його традиції продовжують функціонувати як своєрідна система, цілком самодостатня і разом з тим відкрита процесам оновлення. «Надмірність» барокового мистецтва, його ускладненість і схильність до поєднання

різноманітних елементів створили потужний ресурс для нових художніх рішень у сучасній культурі. У підході до виконання старовинної музики наразі домінують такі категорії, як «аутентична виконавська стратегія» (за Ю. Ніколаєвською) та принципи «історично інформованого виконавства» (HIP). Саме в цьому контексті перед сучасним виконавцем барокового репертуару постає складне завдання — знайти відповідний до конкретного твору підхід до роботи з музичним текстом. Якщо для майстрів минулого володіння різноманітними художньо-виражальними засобами було органічним, то сьогодні ці прийоми потребують свідомого опанування, глибокого вивчення й творчого осмислення, зокрема щодо особливостей метроритму, орнаментики та динамічних відтінків.

У ході дослідження з'ясовано, що актуальний репертуар сучасних контратенорів вийшов за межі барокової музики. Композитори XX–XXI століть не лише створили, а й продовжують створювати новий репертуар, що впроваджується у виконавську практику і засвідчує затребуваність голосу в рамках сучасних стилістичних тенденцій.

Дослідження життєтворчості Ф.Жарускі дало змогу проаналізувати ключові етапи його творчої еволюції та окреслити основні характеристики виконавського стилю співака. Перше десятиріччя його діяльності (1999–2009 рр.) позначене успішним стартом оперної кар'єри, який можна визначити як період *ранньої творчої зрілості*. Уже на прикладі однієї лише партії Нерона можна виокремити чинники, що визначають виконавський стиль Ф. Жарускі – унікальний тембр, віртуозність, інтелектуалізм, історизм мислення, співацьку та артистичну харизму. Після перших дебютів він набув популярності завдяки вражаючим якостям тембру, що ідеально відповідає уявленню про бароковий спів. Успіху співака сприяють якості музиканта-універсала (володіє грою на фортепіано, композицією, диригентським мистецтвом). Отже, виконавська інтерпретація Ф. Жарускі характеризується:

- ідеальним звуковим утіленням барокової оперної стилістики, що є засадничим при визначенні виконавського стилю як *універсального*;
- свідомим вибором звукообразного ідеалу, який позначено в основних критеріях творчої роботи співака;
- стрімким становленням завдяки надвисокому рівню вокальної техніки та багатогранність таланта співака-актора: його Нерон – привабливий, енергійний, пластичний, гнучко реагуючий на складні ситуації, що потребує від виконавця акторської емоційної мобільності;
- ціннісно-смысловими орієнтирами стилістично витриманого виконання, яке Ю. Ніколаєвська визначила як «автентична реставрація»: йдеться про «процес відтворення акустичної форми твору, що відповідає звукообразу віддаленої у часі музичної епохи» (Ніколаєвська, 2020 : 331).

На наш погляд, саме у творчості Ф. Жарускі міра відповідності стилю музики Г.Ф. Генделя є найбільш наближеною до цієї ідеї й в цьому аспекті еталонною ідеалу серед для сучасних виконавців. Оскільки творча діяльність співака ще триває, можна припустити, що нині він перебуває в зоні кульмінації (*akme*) свого таланту. Перед науковцями-інтерпретаторами стоїть завдання детально проаналізувати інші «віхи» виконавської кар'єри Ф. Жарускі як *homo interpretatus*, що розкривають усю повноту його еволюції та жанрово-стильових уподобань.

У дисертації представлено методику виконавської аналітики співацької творчості на прикладі Якуба Йозефа Орлінського – одного з найяскравіших представників сучасної генерації контратенорів. Основні принципи його визначено виконавського стилю розкрито за наступними рівнями:

1. Історизм, який проявляється у виконавському стилі Орлінського одразу в декількох важливих аспектах. Співак активно досліджує та популяризує маловідомі (або взагалі невідомі) твори барокової музики, що засвідчує прагнення до розширення репертуару та відтворення

максимальної аутентичності виконання; співпрацює з оркестрами й ансамблями, які виконують барокову музику на історичних інструментах (або їхніх копіях).

2. Технічна майстерність. Досконалий *технічний арсенал*, що ґрунтується на вільній роботі його голосового апарату, дозволяє володіти складною орнаментикою, колоратурами, кантиленою, контрольованим вібрато, що особливо притаманні бароковому стилю. Широкий діапазон і чистота інтонації дозволяють з точністю передавати стилістику та нюанси барокових творів.

3. Вокально-сценічний імідж. Сценічний образ співака формується на поєднанні його виняткових вокальних здібностей, сценічних та акторських навичок. Орлінський здатен переконливо інтерпретувати широкий спектр ролей, а його експерименти з сучасною хореографією у процесі виконання старовинної музики, підсилюють харизматичний вплив на аудиторію, захоплюють і задовольняють естетичні глядацькі потреби різних вікових категорій.

4. Психологічна глибина та емоційність. Орлінський - не лише досконалий співак, а й *справжній артист*, здатний глибоко занурюватися в образ персонажа, переконливо відтворюючи *психологію перетворення під час проживання* своїх ролей. Це йому дає змогу бути унікальним інтерпретатором барокових творів не тільки з точки зору вокальної техніки, а й з точки зору *психотипу* співака, для якого внутрішня сила емоційного перевтілення стає одним із ключових **принципів виконавського стилю**.

Окрему увагу в дисертації приділено осмисленню актуальності мистецтва контратенорів в українських реаліях, що набуває особливого інтересу в умовах євроінтеграції. Уперше у вітчизняному музикознавстві здійснено першу спробу антології українських контратенорів, серед яких особливо відзначено імена В. Сліпака, Ю. Міненка, Р. Меліша, С. Цеми та інших.

На сучасному етапі розвитку українського музичного мистецтва з'являються твори, створені спеціально для контратенового голосу. Серед них – «П'єро мертвопетлює» (1994) Олександра Козаренка, а також «Concerto grosso з позитивом» (2022) Євгена Петриченка.

Проаналізовано значну роль у популяризації та інституціоналізації барокового музичного мистецтва, зокрема мистецтва контратенорів, яку відіграє мистецька платформа «Open Opera Ukraine». Особливий акцент зроблено на прем'єрі постановки опери Г. Перселла «Король Артур: у пошуках героя» (2024) на сцені Національної філармонії України, в якій одночасно брали участь три українські контратенори – Роман Меліш, Тарас Кушнір і Дмитро Запорожан. Це унікальне явище для сучасного вітчизняного музичного виконавства, що яскраво свідчить про актуалізацію і динамічний розвиток мистецтва контратенора в Україні.

Таким чином, завдяки виконавській творчості контратенорів відбувається розширення меж академічного вокального виконавства та формування інноваційних моделей міжкультурної взаємодії. Паралельно спостерігається поступова інтеграція контратенового голосу у сферу сучасної академічної музики: цей тембр дедалі частіше використовується як експресивний ресурс у межах кроскультурних і міжстильових експериментів.

Феномен контратенора став невід'ємним надбанням сучасної музичної культури й безперечно вимагає подальшого системного вивчення у сучасній науці.

Таким чином, дослідження заповнює суттєву прогалину у вітчизняній музикознавчій науці, пропонуючи комплексне переосмислення мистецтва контратенора як феномена сучасної музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Вовк, І. (2021). *Василь Сліпак*. Харків: Фоліо.
- Гіголаєва-Юрченко, В. (2022). Співаки-кастрати і контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65, 65–82. DOI: [10.34064/khnum1-65.04](https://doi.org/10.34064/khnum1-65.04)
- Гнидь, Б. (1997). *Історія вокального мистецтва*. Київ: НМАУ.
- Говорухіна, Н. (2017). Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 252–265.
- Говорухіна, Н. (2018). Огляд актуалізації мистецтва контртенора в культурі ХХ-ХХІ століть. *Хрестоматія вокально-педагогічного репертуару для контртенора*. (pp. 4–8). Харків.
- Голубєв, П. (1983). *Поради молодим педагогам-вокалістам*. Київ: Музична Україна.
- Гужва, О, Миколайчук, Н. (2019). Інтерпретація вокальної музики епохи бароко на сучасному етапі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 16, 154–162. DOI: <https://doi.org/10.33287/221931>
- Євтушенко, Д., Михайлов-Сидоров, М. (1963). *Питання вокальної педагогіки: історія, теорія, практика*. Київ: Мистецтво.
- Закрасняна, Ж. Барокова опера та її актуалізація в сучасній музичній культурі. *Молодий вчений*, 10, 268–271.
- Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. (1998). *Історія опери: Західна Європа. XVII-XIX століття*. Київ: Заповіт.
- Іванюшенко, Г. (2023). Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка). *Сучасне мистецтво*, 19, 153–160. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294894>

- Ключинська, Н. (2023). *Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького)*. (Автореф. дис. ... доктора філософії). Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів.
- Колодуб, І. (2010). *Практичні поради педагога-вокаліста: навчально-методичне видання*. Київ: Музична Україна.
- Лю Тін (2022). *Мистецтво співу та танцю як художня цілісність: історико-стильовий та феноменологічний аспекти*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Микиша, М. (1985). *Практичні основи вокального мистецтва*. Київ: Музична Україна.
- Мисін, Д. (2025). *Феномен контратенора в сучасному виконавському мистецтві (на прикладі творів Антоніо Вівальді)*. (магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Найдюк, О. Із Перселла, по суті, почалася нова історія барокового музичного театру в Україні. *The Claquers Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/13962>* [in Ukrainian].
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10. Харків, 180–198;
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX–початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Савчук, О. Коментар у буклеті до опери «Король Артур: у пошуках героя». *Google Drive*. Retrieved from <https://drive.google.com/file/d/1T60CP4EPRxUmWTWpU-zaAJaS2sUXfL56/view> [in Ukrainian].

- Сагайдак, Л. (2013). Бароко як доба і художній напрям у європейській літературі й мистецтві. *Зарубіжна література в школах України*, 7–8, 58–63.
- Стахевич, О. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*: посібник. Вінниця: Нова Книга.
- Фоменко, Н. (2021). *Stylus phantasticus в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Харнонкурт, Н. (2002). *Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики*. Суми: Собор.
- Шуляр, О. (2014). *Історія вокального мистецтва. I ч.*: монографія. Івано-Франківськ.
- Юань Сінь. (2023). *Жіночі образи в операх Г.Ф. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Abitbol, J. (2006). *Odyssey of the Voice*. San Diego: Plural Publishing.
- Barbier, P. (1996). *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*. London: Souvenir Press.
- Beyschlag, A. (1908). *Die Ornamentik der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Blume, F. (1967). *Renaissance and Baroque Music: A Comprehensive Survey*. New York: W. W. Norton & Company.
- Boichot, L. Nicole Fallien, la voix des stars. *Le Figaro*. Retrieved from <https://www.lefigaro.fr/cinema/nicole-fallien-la-voix-des-stars-20231221> [in French].
- Boyden, D (2001). Countertenor. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5, 874–875.
- Bozeman, K. (2013). *Practical Vocal Acoustics*. New York: Pendragon Press.
- Braithwaite, T. (2020). An Overview of the History of the Countertenor voice and Falsetto Singing. *Cacophony!* Retrieved from

https://www.cacophonyhistoricalsinging.com/_files/ugd/a5f0e3_a51f942171324376a6b2c3880c747a33.pdf

- Brittain, K. A. G.(1996). *A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation As Applied To Selected Works of George Frideric Handel*. (Doctor's thesis). Greensboro: The University of North Carolina at Greensboro.
- Brunssen, K. (2018). *The Evolving Singing Voice*. San Diego, CA: Plural Publishing inc.
- Burke, P. (1998). *The European Renaissance: Centres and Peripheries*. Oxford, UK, Malden, Mass: Blackwell Publishers.
- Butcher, P., Elias, A., & Raven, R. (1993). *Psychogenic voice disorders and cognitive-behaviour therapy*. London: Whurr.
- Butt, J. (2004). *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Callaghan, J. (2000). *Singing and voice science*. San Diego: Singular Publishing Group.
- Carter, T. (2002). *Monteverdi's Musical Theatre*. New Heaven, London: Yale University.
- Chapman, J. (2006). *Singing and teaching singing*. San Diego: Plural Publishing.
- Coffin, B. (1989). *Historical vocal pedagogy classics*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Colton, R. (1972). Spectral characteristics of the modal and falsetto registers. *Folia Phoniatica*, 24, 337–344.
- Colton, R., & Casper, J. (1996). *Understanding Voice Problems*. Baltimore, Maryland: Williams & Wilkins.
- Cyr, M. (1992). *Performing Baroque Music*. Aldershot: Ashgate.
- D'Ors, E.(1993). *Lo Barroco*. Madrid: Editorial Techos.
- Davidson, A.T., Apel, W. (1974). *Historical Anthology of Music, Vol. 2: Baroque, Rococo, and Pre-Classical Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Dayme, M.B. (2005). *The Performer's Voice*. New York: W Norton & company.

- Deleuze, J. (1993). *The Fold: Leibniz and the Baroque*. London: The Athlone Press.
- Dolmetsch, A. (1915). *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence*. London : Novello.
- Doscher, B. (1994). *The Functional Unity of the Singing Voice*. Scarecrow Press.
- Duey, P. (1951). *Bel canto in its golden age*. New York: Columbia Press.
- Epstein, D. (1995). *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Schirmer.
- Franks, R. Meet the breakdancing countertenor and cover model who has graced the world's biggest opera stages. *Classical Music*. Retrieved from <https://www.classical-music.com/features/artists/jakub-jozef-orlinski> [in English].
- Gates, R., Arick Forrest, L., & Obert, K. (2013). *The Owner's Manual to the Voice*: Oxford University Press.
- Giles, P. (1982). *The counter tenor*. London: Frederick Muller.
- Giles, P. (1987). *A Basic Countertenor Method*. Thames Publishing.
- Giles, P. (1994). *The History and Technique of the Counter-Tenor: A study of the male high voice family*. Aldershot, Hants, England: Scolar Press.
- Giles, P. (2005). *A Basic Countertenor Method for Teacher and Student*. Kahn & Averill.
- Grout, D.J., Palisca, C.V. (1980). *A history of western music*. New York: W. W. Norton.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Hemsley, T. (1998). *Singing and Imagination*. Oxford: Oxford University Press.
- Heriot, A. (1975). *Castrati in opera*. New York: Da Capo Press, Inc.
- Hill, J. W. (2005). *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580–1750*. W.W. Norton.

- Howard, D., & Angus, J. (2001). *Acoustics and psychoacoustics* (2nd ed.). Oxford: Focal Press.
- Jaroussky, P. President and founder of the Académie. *Académie Musicale Philippe Jaroussky*. Retrieved from <https://academiejaroussky.org/en/philippe-jaroussky/> [in English].
- Jasiński, T. (2015). *The Musical Rhetoric of the Polish Baroque*. Peter Lang.
- Kalina, M. From Breakdancing to the Baroque: Portrait of the countertenor Jakub Józef Orliński. *Berliner Philharmoniker*. Retrieved from <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/jakub-jozef-orlinski/> [in English].
- Lamperti, F. (1970). *The art of singing*. Kalmus Vocal Series. New York: Belwin Mills.
- Lech, F. Jakub Józef Orliński. *Culture. pl*. Retrieved from <https://culture.pl/en/artist/jakub-jozef-orlinski> [in English].
- Leopold, S. (2012) *Händel. Die Opern*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Let's #BaRock: Interview with Jakub Józef Orliński. *Mordents*. Retrieved from <https://mordents.com/jakub-jozef-orlinski-interview/> [in English].
- Malde, M., Allen, M., & Zeller, K.-A. (2009). *What every singer needs to know about the body*: Plural Publishing.
- Marchesi, G. (1986). *L'opera lirica: Guida storico-critica dalle origini al Novecento*. Firenze: Ricordi-Giunti Ed.
- Martin, S., & Darnley, L. (2019). *The Voice in Education*. Oxford: Compton Publishing.
- Mattheson, J. (1981). *Der vollkommene Capellmeister. A revised Translation with Critical Commentary*. UMI Research Press.
- McClary, S. (2000). *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press.
- McCoy, S. (2012). *Your Voice: An Inside View*. Delaware, Ohio: Inside View Press.

- Netter, F. H. (1997). *Atlas of Human Anatomy* (2 ed.). East Hannover, New Jersey: Novartis.
- Panofsky, E. (1995). *Three Essays on Style*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Parrott, A. (2015). Falsetto beliefs: the ‘countertenor’ cross-examined. *Early Music*, 43 (1), 79–110. DOI: <https://doi.org/10.1093/em/cau160>
- Potter, J. (2009). *Tenor: History of a Voice*. New Heaven, London: Yale University.
- Rancel, M. A. A. (2022). *El contratenor: Historia y presente de una tipología vocal*. Madrid: Ediciones Akal.
- Ravens, S. (2014). *The Super Natural Voice: A History of High Male Singing*. Boydell Press.
- Rawson, R. G. (2019). *Bohemian Baroque: Czech Musical Culture and Style, 1600-1750*. Boydell Press.
- Reetz, J. (2018). Contemporary Perspectives on the Countertenor: Interviews with Kai Wessel, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, and Matthias Echternach. *Journal of Singing*, 75. 131–140;
- Rosand, E. (1991). *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Schröder, D. (2008). *Georg Friedrich Händel*. München: Verlag C.H. Beck.
- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska Y., Melnyk, S., Zaporozhan, D. (2024). Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing, Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(4). 574–600.
- Sherman, S. (2021). *The Voice of Androgyny: A Gender Analysis of the Countertenor Within Opera*. (Undergraduate Honors Theses). Greeley, Colorado: University of Northern Colorado. Greeley, Colorado.
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Dekalb, Illinois: Northern Illinois University Press.
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York & Oxford: Oxford University Press.

- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Vol. 2: The Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Oxford University Press.
- Timms, C., Wood, B. (2017). *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Cambridge: University Press.
- Titze, I. R. (1994). *Principles of Voice Production*. Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall.
- Walker, P. (1993). *The Castrato and His Modern Relatives: Vocal Oppositions in Eighteenth-Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Watson, A. (2009). *The biology of musical performance*. Plymouth, UK: Scarecrow press.
- Wiens, L. F. (1987). *A Practical and Historical Guide to the Understanding of the Countertenor Voice*. Indiana University.
- Williams, P. (2007). *J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wistreich, R., Potter, J. (2013). Singing early music: a conversation. *Early Music*, 41 (1), 22–26. DOI: <http://doi.org/10.1093/em/cas155>
- Wölfflin, H. (1968) *Renaissance and baroque*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.

ДОДАТКИ

Додаток А

Приклад 1 (нотний матеріал арії Анастасія з опери А. Вівальді «Юстін».

Видавництво *Ricordi*)

Vedrò con mio diletto da *IL GIUSTINO*

Libretto di N. Berengani

1^a Rappresentazione: Roma, carnevale del 1724

Larghetto

(p)

(p)

Ve - drò con mio di - let - to l'al - ma dell'al - ma

(pp)

mi - a, dell'al - ma mi - a, il co - re del mio cor,

(pp)

(cresc.)

pien di con - ten -

(cresc.)

- to, pien di conten - to. Ve -
 - drò con mio di - let - to l'al - ma dell'alma mia, del - l'alma mi - a, il
 cor di questo cor - - - - - pien di con - ten -
 - to, pien di conten -

Dynamics: *(mf)*, *(tr)*, *(p)*, *(cresc.)*
 Fingering: 6 4, 6b, 7b 6, 7 6, 7, 4 3 5, 7

to. *(FINE)* *(mf)* E

(dim.) *(p)* *(mf)*

se dal caro og-get - to lun - gi convien che si - a, convien che

(p) *(p)*

si - a, so - spi - re-rò pe - nan -

do o - gui mo-men - to.

D.C. al FINE

Приклад 2 (афіша концерту)



Союз композиторов Украины
Украинское отделение Музфонда СССР
Киевский Дом ученых АН УССР
(ул. Владимирская, 45)
БОЛЬШОЙ ЗАЛ



ОРКЕСТР
„ПЕРПЕТУУМ МОБИЛЕ“

СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ УКРАИНЫ

Дирижер — заслуженный артист УССР

Игорь БЛАЖКОВ

Программа:

- Пёрселл** — „Сон в летнюю ночь“, сюита из музыки к комедии В. Шекспира
Березовский — Ария Тиманта из II-го действия оперы „Демофонт“ (I-е исполнение в Киеве)
Бортнянский — Вторая ария Эмили из I-го действия оперы „Квинт Фабий“ (I-е исполнение в Киеве)
Бибин — Концерт для скрипки и альта с камерным оркестром (I-е исполнение)

Солисты —

лауреат Республиканского конкурса им. Н. В. Лысенко (I-я премия)

Наталия КРАВЦОВА
(сопрано)

народный артист УССР

Богодар КОТОРОВИЧ
(скрипка)

Мэла ТЕНЕНБАУМ
(альт)

Концерт ведет лектор-музыковед **Марина СУТОРИХИНА**

Начало в 17 часов

Вход свободный

Приклад 3 (афіша вистави)

Г.Перселл / Дж.Драйден / А.Бондаренко

КОРОЛЬ АРТУР:

У ПОШУ-
КАХ
ГЕРОЯ

12/13
ЖОВТНЯ
18:00

KONTRAMARKA 

За підтримки
УКРАЇНСЬКИЙ
КУЛЬТУРНИЙ
ФОНД

  Cooperación Española

Партнери
 НАЦІОНАЛЬНА ФІЛАРМОНІЯ
УКРАЇНИ

 KYIV CAMERATA




Приклад 4 (афіша концерту Д. Запорожана)



17/11
початок о 17.00

Органний зал
вул. Українська, 30

вечір вокальної музики
RECITAL
DI
SANTO

Дмитро ЗАПОРОЖАН
/контратенор/
Михайло ЛЕВАНДОВСЬКИЙ
/фортепіано/
м.Харків

У програмі твори А.Скарлатті, Ф.Каваллі, Т.Джордані,
Дж.Каччіні, А.Вівальді, В.Белліні, Г.Перселла

ЖИВИЙ ЗВУК

ОФІЦІЙНІ КВИТКИ  **KARABAS.COM** довідка за телефоном **+380 (99) 225 90 21**

Приклад 5 (афіша концерту Д. Запорожана)

ORGAN HALL
м.м. Українська, 30

УКРАЇНСКА ФІЛАРМОНІЯ
ім. Д. ГЛУКА

ЖИВИЙ ЗВУК

2025

SOUNDS OF BACH

з 29 березня по 13 квітня

6.04 / органний зал / 17.00

Михайло ЛЕВАНДОВСЬКИЙ
(фортепіано, м. Харків)

Дмитро ЗАПОРОЖАН
(контрастенор, м. Харків)

Світлана Бардаус
(орган, м. Черніюці)

У ПРОГРАМІ : Й.С. БАХ, Г.Ф. ГЕНДЕЛЬ, А. ВІВАЛЬДІ

ОФІЦІЙНІ КВИТКИ KARABAS.COM додаток за телефоном +380 (99) 225 90 21

Приклад 6 (афіша концерту Д. Запорожана)

01
15:00



XXXVIII
Концертний сезон
2024/2025

ЛЮТОГО

Recital di Canto



Дмитро Запорожан
(контратенор)

К
О
Н
Ц
Е
Р
Т

В
О
К
А
Л
Ь
Н
О
Ї

М
У
З
И
К
И



Михайло Левандовський
(партія фортепіано)

В програмі прозвучать твори: Дж.Каччіні, Ф.Каваллі, Т.Джордані,
А.Вівальді, Г.Перселла, Г.Ф.Генделя, В.Белліні, Л.Бетховена.

Автор проєкту – Дмитро Запорожан

Директор-художній керівник Антон Чернета



063-026-15-10

domorgan.dp.ua

info@domorgan.dp.ua

Додаток Б

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України:

3. Запорожан, Д.В. (2024). Творчість Якуба Йозефа Орлінського у дзеркалі сучасних тенденцій мистецтва контратенорів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71, 107 – 121. DOI: [10.34064/khnum1-71.07](https://doi.org/10.34064/khnum1-71.07)
https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problems_71_7_Zaporozhan.pdf
4. Запорожан, Д.В. (2024). Філіп Жарускі як *homo interpretatus* (на прикладі образу Нерона з опери «Агріппіна» Г.Ф. Генделя). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 22 – 34. DOI: [10.34064/khnum1-72.02](https://doi.org/10.34064/khnum1-72.02)
https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problems_72_2_Zaporozhan.pdf

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska Y., Melnyk, S., Zaporozhan, D. (2024). Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing, Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(4). 574–600. DOI: [10.51576/ymd.1559217](https://doi.org/10.51576/ymd.1559217)
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/4254448>

Конференції:

1. Міжнародна конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року);
2. Науково-практична конференція: «Міжнародні Герасимовські читання-2024. Musica Antiqua & Nova: контексти, сенси, втілення» (Київ, 9-11 квітня 2024 року);
3. Круглий стіл до 85-річчя оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського «Оперна студія як

феномен національного вокального мистецтва» (Харків, 10.12. 2024 р.);

4. Міжнародний науково-творчий проєкт «INTER-PROTO-LOGOS», присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025 року);
5. Науково-практична конференція «Міжнародні Герасимовські читання-2025» (Київ, 8-10 квітня 2025 року).