

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СУДІК СВЯТОСЛАВ ІГОРОВИЧ

УДК 78.071.1(450)(092):782.071.2"19/20"

ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ Н. ПОРПОРИ
У КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТЬ

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



Судік Святослав

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор
Сухленко Ірина Юріївна

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Судік С.І. Оперна творчість Н. Порпори у контексті виконавської практики останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2026.

У доволі строкатій картині музичного мистецтва останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століття важливе місце займають тенденції, спровоковані історично-інформованим виконавством (*HIPP – Historically Informed Performance Practice*). З'явившись на межі ХІХ – ХХ століть воно визначило зміну культурної парадигми, що означало: суспільну зацікавленість музичною культурою ХІІ – початку ХХІ століть та зміни у репертуарній політиці; реставрацію старовинних інструментів та виробництво їх сучасних аналогів; появу спеціалізованих ансамблів, оркестрів, та відповідно, науково-методичних робіт, присвячених специфіці барокового виконавства. Неможливо оминати увагою й фактор стрімкого розвитку мистецтва контратенорів, що зробило можливим нове сценічне буття багатьох оперних творів ХVІІІ століття.

В цьому контексті особливої уваги заслуговує творчість італійського композитора Ніколи Антоніо Порпори (1686 – 1768), чий внесок у становлення західноєвропейського вокального мистецтва неможливо перебільшити. Н. Порпора увійшов в історію як автор чисельних *opera seria* та один з найвідоміших вокальних педагогів, серед учнів якого славетні: Фаріnellі (1705 – 1782), Каффареллі (1710 – 1783), Антоніо Уберті (1719 – 1783).

Повернення оперної спадщини Н. Порпори на сучасну сцену зумовлює необхідність системного аналізу його творчості та осмислення педагогічних принципів, що вплинули на становлення західноєвропейського вокального мистецтва. **Актуальність теми** дослідження обумовлена: визначальною

роллю історично-інформованого виконавства у культурі останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть; потребою заповнення наявних «лаун» вітчизняного музикознавства, пов'язаних з відсутністю системних праць про життєтворчість Н. Порпори; необхідністю наукового осмислення провідних стратегій репрезентації оперної спадщини Н. Порпори у сучасній виконавській практиці.

Мета дослідження – визначити провідні стратегії репрезентації оперної спадщини Н. Порпори у виконавській практиці останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Об'єкт дослідження – оперна творчість Н. Порпори в контексті західноєвропейського вокального мистецтва ХVІІІ – ХХІ століть.

Предмет – репрезентація оперної спадщини Н. Порпори у виконавській практиці останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Методологія дослідження передбачає залучення наступних наукових методів: історичний, системний; жанровий-стильовий, аксіологічний, інтепретологічний, виконавський. Це дозволило вирішити поставлені у роботі завдання, а саме: систематизувати сучасні наукові дослідження вокальної культури Бароко; визначити роль Н. Порпори в історії західноєвропейського вокального мистецтва; охарактеризувати оперну творчість Н. Порпори крізь призму базових концептів музичного Бароко; виявити основні засади вокально-педагогічної системи Н. Порпори та визначити її вплив на формування європейської вокальної традиції; висвітлити аксіологічний аспект сценічного буття оперних творів Н. Порпори в останній третині ХХ – першій чверті ХХІ століть; здійснити інтепретологічний аналіз сучасних постановок опер композитора у контексті взаємодії барокової стилістики та новітніх театральних практик; визначити провідні стратегії репрезентації оперної спадщини Н. Порпори в сучасній виконавській практиці.

У дослідженні вперше: визначено роль Н. Порпори в історії західноєвропейського вокального мистецтва; окреслено основні засади вокально-педагогічної системи Н. Порпори та їхній вплив на формування

європейської вокальної традиції; визначено провідні стратегії репрезентації оперної спадщини Н. Порпори у виконавській практиці останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть. *Подальшого розвитку* набули наукові концепти: «мистецтво контратенорів», «стиль музичної творчості», «комунікативні стратегії», «твір виконавця».

У Розділі 1 «Постать Н. Порпори в історії вокального мистецтва Західної Європи» окреслено базові параметри вокального мистецтва Бароко. У культурі того часу голос набуває особливого статусу, що визначає особливу увагу до оперного жанру, розвиток сольного співу з активним використанням орнаментики та принципів музичної риторики. В цьому контексті творчість Н. Порпори постає як один із найяскравіших прикладів барокової вокальної естетики.

Уточнено періодизацію творчості Н. Порпори: 1708–1733 – *ранній* моножанровий період, у межах якого композитор працює переважно в жанрі *opera seria*. Роки 1733–1750 – період *трансформацій*, позначений еволюцією художнього мислення композитора, що обумовлено, з одного боку, творчим суперництвом з Г.Ф. Генделем, з іншого – поступовою зміною музичних смаків (звідси звернення до камерно-інструментальних жанрів, пастіччо, *opera buffa*, інтермецо). 1750–1768 – *пізній період*.

Проаналізовано вокально-педагогічну систему Н. Порпори, що була спрямована на виховання музиканта-інтерпретатора. Техніка в цій системі не існувала як самоціль, а була засобом досягнення художніх завдань: передати афект, розкрити смисл слова, зберегти єдність вокальної лінії та надати орнаментиці драматургічної доцільності.

У Розділі 2 «Оперна творчість Н. Порпори у сучасних виконавських версіях» присвячено аналізу сучасного буття оперної спадщини композитора.

У підрозділі 2.1. досліджено оперні вистави («Аріадна на Наксосі», «Впізнана Семіраміда», «Мітрідата», «Поліфем», «Карл Лисий» та «Анжеліка»), успіх яких змінив статус Н. Порпори у новітньому мистецтві: з

архівного матеріалу його твори поступово перетворилися на об'єкт живої художньої практики.

Визначено, що сценічні версії опер Н. Порпори демонструють різні механізми репрезентації. Одні постановки тяжіють до реконструкції барокової видовищності, тоді як інші активно звертаються до сучасного театрального мистецтва (кінематографічної сценографії, актуальних костюмів, сценічної пластики). Показовою є історія сценічної репрезентації опери «Поліфем», яка розвивалася від перших реконструктивних вистав – через фестивальні напівсценічні версії – до масштабних сценічних втілень 2024 року.

У підрозділі 2.2 проаналізовано концертні версії опер «Поліфем», «Філандро», «Карл Лисий» та «Орфей». Доведено, що такий формат є продуктивним способом ревіталізації рідкісного барокового репертуару: він зміщує рецептивний фокус виключно на музичну драматургію твору та стилістичні особливості історично інформованого виконавства.

На відміну від театральної вистави концертне виконання дає змогу презентувати публіці складний музичний матеріал у більш економний спосіб, суттєво оптимізуючи організаційні, технічні та фінансові ресурси. Аргументовано, що подібний формат постає не лише як самостійний мистецький акт, але й як певна апробація, що надає змогу об'єктивно оцінити репертуарний потенціал певного твору, ступінь його актуальності у новітньому культурному часопросторі.

У підрозділі 2.3 представлено інформацію про студійні та концертно-студійні аудіорелізи опер Н. Порпори, що потрактовані як підготовчий етап до подальшої повноцінної репрезентації й водночас дієвий інструмент поширення маловідомої музики. Адже завдяки сучасним технологіям будь-хто може завантажити цифровий контент й прослухати його в комфортних умовах. Відтак, саме аудіореліз бере на себе надважливу місію: забезпечити первинне знайомство з бароковими шедеврами та їхню ефективну популяризацію серед найширшого загалу.

У підрозділі 2.4 увагу акцентовано на окремі арії та студійні альбоми, присвячені творчості Н. Порпори. Ця форма репрезентації є важливою для тих опер, які ще не отримали повноцінного сценічного або концертного втілення.

Стратегії залучення аудиторії через сольні проєкти зіркових вокалістів – ще одна популярна форма репрезентації. Медійна впізнаваність відомих співаків та включення ними до альбомів як уже знаних, улюблених публікою шедеврів, так і невідомого барокового матеріалу, впливає на репертуарну політику театрів.

Студійні записи не лише забезпечують доступність маловідомого репертуару для найширшого загалу, а й виконують надзвичайно важливу популяризаторську функцію. Вони привертають увагу виконавців, диригентів, музикознавців та фестивальних інституцій до творчої спадщини композитора. Отже, студійні альбоми є не тільки засобом документування виконавських інтерпретацій, а й ефективним, базовим інструментом сучасного відродження барокового репертуару.

Висновки узагальнюють отримані результати дослідження. Доведено, що тривале забуття творчості Н. Порпори було зумовлене зміною культурно-естетичних настанов. Романтична традиція сформувала нове розуміння оперної драматургії, посилила роль оркестру, висунула на перший план інші типи голосів та нові сюжетні моделі. В наслідок цього барокова риторично-афективна система на тривалий час втратила свою актуальність. Проте у XX – XXI століттях вона знову опинилася в центрі наукової та виконавської уваги, що пов'язано з активізацією процесів переосмислення історичної пам'яті, розвитком історично-інформованого виконавства та прагненням до ревіталізації маловідомої музичної спадщини.

Виявлено, що повернення оперної спадщини Н. Порпори до сучасного музичного часопростору відбувається нерівномірно, але послідовно. Провідне місце в цьому процесі посідає опера «Поліфем», яка в сучасній рецепції стала не лише візитівкою творчості композитора, а й символом відродження порпорівського *bel canto*, актуалізації його оперної спадщини в цілому.

Окреслено провідні стратегії сучасної репрезентації опер Н. Порпори. Перша – пов’язана з історично інформованим виконавством (НІРР), що знаменує повернення до автентичної звукової естетики бароко. Друга – із сучасними режисерськими інтерпретаціями, які відрізняються увагою до візуальної складової вистави. У сукупності ці дві стратегії створюють унікальний синтез, де барокове музичне мислення функціонує в контексті сьогодення. Третя – передбачає цифрову репрезентацію, що забезпечує поширення рідкісного репертуару через студійні аудіозаписи, відеорелізи, онлайн-трансляції та цифрові платформи.

У дисертацій запропоновано алгоритм ревіталізації оперної спадщини Н. Порпори. Процес відродження зазвичай розпочинається як «знайомство», із включення окремих віртуозних арій до сольних програм або студійних альбомів відомих вокалістів. Наступним етапом стає цілісне концертне виконання опери або її повноцінний концертний / студійний аудіореліз. Завершальним етапом стає презентація повноцінної сценічної вистави, яка остаточно повертає певну оперу до активного театрального життя.

Ключові слова: музичне мистецтво, жанр, стиль, західноєвропейська опера, барокова опера, стратегії репрезентації, оперна творчість Н. Порпори, вокальне мистецтво, академічний спів, італійська вокальна школа, *bel canto*, історія вокальної педагогіки, методика викладання співу, вокальне виконавство, виконавська інтерпретація, вокально-сценічна інтерпретація, історично інформоване виконавство; режисерська опера.

ANNOTATION

Sudik S. I. Opera Works of N. Porpora in the Context of Performance Practice from the Last Third of the Twentieth Century to the First Quarter of the Twenty-First Century.

A qualifying scholarly work submitted as a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025, “Musical Art” (02, “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2026.

In the rather diverse picture of musical art from the last third of the twentieth century to the first quarter of the twenty-first century, an important place is occupied by tendencies provoked by historically informed performance practice (HIPP). Having emerged at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, it determined a change in the cultural paradigm, which meant: public interest in the musical culture of the twelfth to the early twenty-first centuries and changes in repertoire policy; the restoration of early instruments and the production of their modern analogues; the emergence of specialized ensembles and orchestras and, accordingly, scholarly and methodological works devoted to the specificity of Baroque performance. It is also impossible to ignore the factor of the rapid development of the art of countertenors, which made possible a new stage existence for many operatic works of the eighteenth century.

In this context, the work of the Italian composer Nicola Antonio Porpora (1686–1768) deserves special attention; his contribution to the formation of Western European vocal art can hardly be overestimated. N. Porpora entered history as the author of numerous opera seria and as one of the most renowned vocal teachers, among whose pupils were the celebrated Farinelli (1705–1782), Caffarelli (1710–1783), and Antonio Uberti (1719–1783).

The return of N. Porpora’s operatic heritage to the modern stage determines the necessity of a systematic analysis of his work and of comprehending the pedagogical principles that influenced the formation of Western European vocal art.

The relevance of the research topic is conditioned by: the decisive role of historically informed performance in the culture of the last third of the twentieth century and the first quarter of the twenty-first century; the need to fill the existing “lacunae” in Ukrainian musicology connected with the absence of systematic studies on the life and work of N. Porpora; and the necessity of scholarly comprehension of the leading strategies for representing N. Porpora’s operatic heritage in contemporary performance practice.

The aim of the study is to determine the leading strategies for the representation of N. Porpora’s operatic heritage in the performance practice of the last third of the twentieth century and the first quarter of the twenty-first century.

The object of the study is N. Porpora’s operatic work in the context of Western European vocal art of the eighteenth to twenty-first centuries.

The subject is the representation of N. Porpora’s operatic heritage in the performance practice of the last third of the twentieth century and the first quarter of the twenty-first century.

The methodology of the study involves the use of the following scholarly methods: historical, systemic, genre-stylistic, axiological, interpretological, and performance-related. This made it possible to solve the tasks set in the work, namely: to systematize contemporary scholarly research on the vocal culture of the Baroque; to determine the role of N. Porpora in the history of Western European vocal art; to characterize N. Porpora’s operatic work through the prism of the basic concepts of musical Baroque; to reveal the main principles of N. Porpora’s vocal-pedagogical system and to determine its influence on the formation of the European vocal tradition; to illuminate the axiological aspect of the stage existence of N. Porpora’s operatic works in the last third of the twentieth century and the first quarter of the twenty-first century; to carry out an interpretological analysis of contemporary productions of the composer’s operas in the context of the interaction between Baroque stylistics and the newest theatrical practices; and to determine the leading strategies for the representation of N. Porpora’s operatic heritage in contemporary performance practice.

For the first time, the study determines the role of N. Porpora in the history of Western European vocal art; outlines the main principles of N. Porpora's vocal-pedagogical system and their influence on the formation of the European vocal tradition; and defines the leading strategies for the representation of N. Porpora's operatic heritage in the performance practice of the last third of the twentieth century and the first quarter of the twenty-first century. The scholarly concepts «the art of countertenors», «communicative strategies», have received further development.

Chapter 1, “The Figure of N. Porpora in the History of the Vocal Art of Western Europe,” outlines the basic parameters of Baroque vocal art. In the culture of that time, the voice acquired a special status, which determined particular attention to the operatic genre, the development of solo singing with active use of ornamentation and the principles of musical rhetoric. In this context, N. Porpora's work appears as one of the most vivid examples of Baroque vocal aesthetics.

The periodization of N. Porpora's work has been clarified: 1708–1733 is the early monogenre period, within which the composer worked predominantly in the genre of opera seria. The years 1733–1750 constitute a period of transformations, marked by the evolution of the composer's artistic thinking, conditioned, on the one hand, by creative rivalry with G. F. Handel and, on the other, by a gradual change in musical tastes, hence the turn to chamber-instrumental genres, pasticcio, opera buffa, and intermezzo. The years 1750–1768 form the late period.

N. Porpora's vocal-pedagogical system has been analyzed as a system aimed at educating a musician-interpreter. Technique in this system did not exist as an end in itself, but was a means of achieving artistic aims: to convey affect, reveal the meaning of the word, preserve the unity of the vocal line, and give ornamentation dramaturgical purpose.

Chapter 2, “N. Porpora's Operatic Work in Contemporary Performance Versions,” is devoted to the analysis of the contemporary existence of the composer's operatic heritage.

Subsection 2.1 examines operatic productions — *Arianna in Nasso*, *Semiramide riconosciuta*, *Mitridate*, *Polifemo*, *Carlo il Calvo*, and *L'Angelica* —

whose success changed N. Porpora's status in recent art: from archival material, his works gradually turned into an object of living artistic practice.

It has been determined that the stage versions of N. Porpora's operas demonstrate different mechanisms of representation. Some productions tend toward the reconstruction of Baroque spectacle, whereas others actively turn to contemporary theatrical art: cinematographic scenography, modern costumes, and stage movement. Particularly indicative is the history of the stage representation of the opera *Polifemo*, which developed from the first reconstructive productions, through festival semi-staged versions, to large-scale stage embodiments in 2024.

Subsection 2.2 analyzes concert versions of the operas *Polifemo*, *Filandro*, *Carlo il Calvo*, and *Orfeo*. It has been demonstrated that this format is a productive way of revitalizing rare Baroque repertoire: it shifts the receptive focus exclusively to the musical dramaturgy of the work and to the stylistic features of historically informed performance.

Unlike a theatrical production, concert performance makes it possible to present complex musical material to the public in a more economical way, significantly optimizing organizational, technical, and financial resources. It is argued that such a format appears not only as an independent artistic act, but also as a certain form of testing that makes it possible to objectively assess the repertoire potential of a given work and the degree of its relevance in the contemporary cultural chronotope.

Subsection 2.3 presents information on studio and concert-studio audio releases of N. Porpora's operas, interpreted as a preparatory stage for further full-fledged representation and, at the same time, as an effective instrument for disseminating little-known music. Thanks to modern technologies, anyone can download digital content and listen to it in comfortable conditions. Thus, it is precisely the audio release that assumes an extremely important mission: to ensure initial acquaintance with Baroque masterpieces and their effective popularization among the widest audience.

Subsection 2.4 focuses attention on individual arias and studio albums devoted to N. Porpora's work. This form of representation is important for those operas that have not yet received a full-fledged stage or concert embodiment.

Strategies of audience engagement through solo projects by star vocalists are another popular form of representation. The media recognizability of well-known singers and their inclusion in albums of both already familiar masterpieces loved by the public and unknown Baroque material influence the repertoire policy of theatres.

Studio recordings not only ensure the accessibility of little-known repertoire for the widest audience, but also perform an extremely important popularizing function. They attract the attention of performers, conductors, musicologists, and festival institutions to the composer's creative heritage. Therefore, studio albums are not only a means of documenting performance interpretations, but also an effective, basic instrument of the modern revival of Baroque repertoire.

The conclusions summarize the results obtained in the study. It has been demonstrated that the long-term oblivion of N. Porpora's work was conditioned by a change in cultural and aesthetic principles. The Romantic tradition formed a new understanding of operatic dramaturgy, strengthened the role of the orchestra, brought other types of voices and new plot models to the foreground. As a result, the Baroque rhetorical-affective system lost its relevance for a long time. However, in the twentieth and twenty-first centuries it again found itself at the center of scholarly and performance attention, which is connected with the activation of processes of rethinking historical memory, the development of historically informed performance, and the aspiration to revitalize little-known musical heritage.

It has been revealed that the return of N. Porpora's operatic heritage to the contemporary musical chronotope takes place unevenly, but consistently. The leading place in this process is occupied by the opera *Polifemo*, which in contemporary reception has become not only a hallmark of the composer's work, but also a symbol of the revival of Porpora's *bel canto* and of the actualization of his operatic heritage as a whole.

The leading strategies of contemporary representation of N. Porpora's operas have been outlined. The first is connected with historically informed performance practice (HIPP), which marks a return to the authentic sound aesthetics of the Baroque. The second is connected with contemporary directorial interpretations, which are distinguished by attention to the visual component of the production. Taken together, these two strategies create a unique synthesis in which Baroque musical thinking functions in the context of the present day. The third involves digital representation, which ensures the dissemination of rare repertoire through studio audio recordings, video releases, online broadcasts, and digital platforms.

The dissertation proposes an algorithm for the revitalization of N. Porpora's operatic heritage. The process of revival usually begins as an "acquaintance," with the inclusion of individual virtuoso arias in solo programs or studio albums by well-known vocalists. The next stage is a complete concert performance of an opera or its full concert or studio audio release. The final stage is the presentation of a full-fledged stage production, which definitively returns a given opera to active theatrical life.

Keywords: musical art, genre, style, Western European opera, Baroque opera, strategies of representation, N. Porpora's operatic work, vocal art, academic singing, Italian vocal school, *bel canto*, history of vocal pedagogy, methodology of teaching singing, vocal performance, performance interpretation, vocal-stage interpretation, historically informed performance; director's opera.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»:

1. Судік, С. (2025). Педагогічна діяльність Н. Порпори в історії вокального мистецтва. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 76, 242– 255. DOI: 10.34064/khnum1-76.14.
2. Судік, С. (2025). Творчість Н. Порпори: спроба періодизації. Аспекти історичного музикознавства, 41, 74– 87. DOI: 10.34064/khnum2-41.04.
3. Судік, С. (2026). «Поліфем» Н. Порпори крізь призму феномена режисерської опери. Аспекти історичного музикознавства, 42, 84–97. DOI: 10.34064/khnum2-42.04.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1 ПОСТАТЬ Н. ПОРПОРИ В ІСТОРІЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ	
1.1. Вокальна культура Бароко у дзеркалі сучасних наукових досліджень.....	23
1.2. Творчість Н. Порпори крізь призму базових концептів музичного Бароко.....	42
Висновки до Розділ 1.....	71
РОЗДІЛ 2 ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ Н. ПОРПОРИ У СУЧАСНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ	
2.1. Оперні вистави.....	73
2.2. Концертні версії.....	135
2.3. Повні студійні / концертно-студійні аудіорелізи.....	154
2.4. Окремі арії, студійні альбоми присвячені творчості Н. Порпори.....	166
Висновки до Розділу 2.....	189
ВИСНОВКИ.....	193
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	198
ДОДАТКИ.....	214

ВСТУП

Актуальність теми. У доволі строкатій картині музичного мистецтва останньої третини XX – першої чверті XXI століття важливе місце займають тенденції, спровоковані історично-інформованим виконавством (*HIPP – Historically Informed Performance Practice*). З'явившись на межі XIX – XX століть воно визначило: суспільну зацікавленість музичною культурою ХІІ – початку ХХІ століть та зміни у репертуарній політиці; реставрацію старовинних інструментів та виробництво їх сучасних аналогів; появу спеціалізованих ансамблів, оркестрів, та відповідно, науково-методичних робіт, присвячених специфіці барокового виконавства. Неможливо оминати увагою й фактор стрімкого розвитку мистецтва контратенорів. Як зазначає Д. Запорожан, «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...» (Запорожан, Д., 2025: 22). Погоджуючись з автором, зауважимо, що саме завдяки цьому стає можливим повноцінне відродження сценічного буття творів, написаних у період, коли всі партії в опері виконувалися чоловіками.

Особливої уваги в цьому контексті, на наш погляд, заслуговує творчість італійського композитора Ніколи Антоніо Порпори / Nicola Antonio Porpora (1686 – 1768), чий внесок у становлення західноєвропейського вокального мистецтва неможливо перебільшити. Н. Порпора увійшов в історію як автор чисельних опер-seria, жанровий інваріант яких передбачав дотримання певних правил, зокрема звернення до міфологічних сюжетів та домінування вокальної складової над динамікою розгортання драматургічної лінії (найяскравішим доказом цього є обов'язковість арій *da capo*). В умовах зміни суспільних художньо-естетичних настанов цей жанр поступово стає неактуальним. Публіка вимагала інших сюжетів, ближчих до реального життя, що призвело до декількох реформ, які вплинули, крім іншого, й на розуміння вокальної

стилістики. Тож, відданість Н. Порпори жанру опери-seria, ще за життя композитора визначила його забуття в майбутньому. Навіть коли на початку ХХ століття розпочався процес відродження барокових опер, увага представників історично інформованого виконавства була прикута до інших імен: Георга Фрідріха Генделя / George Frideric Handel (1685 – 1759), Клаудіо Монтеверді / Claudio Monteverdi (1567 – 1643), Генрі Перселла / Henry Purcell (1659 – 1695). Цікавість же саме до доробку Н. Порпори була спровокована виходом фільму «Фарінееллі» (1994), у звуковому ряді якого прозвучала арія «Alto Giove» з опери «Поліфем» значно пізніше.

Важливо при цьому, що Н. Порпора – один з найвідоміших вокальних педагогів, серед учнів якого славетні: Фарінееллі / Farinelli (1705 – 1782), Каффареллі / Caffarelli (1710 – 1783), Антоніо Уберті / Antonio Uberti (1719 – 1783). Проте його методика навчання співу, заснована на розумінні анатомічної природи голосу, сьогодні ще потребує осмислення. Постає необхідність системного аналізу педагогічних засад митця, його ролі у формуванні професійної вокальної освіти, а також впливу на виконавське мистецтво майбутніх поколінь.

Крім цього, системне дослідження творчості Н. Порпори у вітчизняному музикознавстві є необхідним ще й тому, що у виконавському часопросторі мистецької України вона, фактично, не представлена. Таким чином, *актуальність теми* дослідження обумовлена:

- визначальною роллю історично-інформованого виконавства у культурі останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть;
- потребою заповнення наявних «лакун» вітчизняного музикознавства, пов'язаних з відсутністю системних праць про життєтворчість Н. Порпори;
- необхідністю наукового осмислення провідних стратегій репрезентації оперної спадщини Н. Порпори у сучасній виконавській практиці.

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 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 27.10.2022 р.) та уточнено (протокол №8 від 26.03.2026 р.).

Мета дослідження – визначити провідні стратегії репрезентації оперної спадщини Н. Порпори у виконавській практиці останньої третини XX – першої чверті XXI століть.

Відповідно до мети в дослідженні поставлені **такі завдання:**

- систематизувати сучасні наукові дослідження вокальної культури Бароко;
- визначити роль Н. Порпори в історії західноєвропейського вокального мистецтва;
- охарактеризувати оперну творчість Н. Порпори крізь призму базових концептів музичного Бароко;
- виявити основні засади вокально-педагогічної системи Н. Порпори та визначити її вплив на формування європейської вокальної традиції;
- висвітлити аксіологічний аспект сценічного буття оперних творів Н. Порпори в останній третині XX – першій чверті XXI століть;
- здійснити інтерпретологічний аналіз сучасних постановок опер композитора у контексті взаємодії барокової стилістики та новітніх театральних практик;
- визначити провідні стратегії репрезентації оперної спадщини Н. Порпори в сучасній виконавській практиці.

Об’єкт дослідження – оперна творчість Н. Порпори в контексті західноєвропейського вокального мистецтва XVIII – XXI століть.

Предмет – репрезентація оперної спадщини Н. Порпори у виконавській практиці останньої третини XX – першої чверті XXI століть.

Матеріалом дослідження слугують нотні тексти опер / окремих номерів з опер Н. Порпори та їх інтерпретаційні версії:

Оперні вистави:

«Аріадна на Наксосі» / «Arianna in Nasso» (2002; 2017) «Впізнана Семіраміда» / «La Semiramide riconosciuta», (2003); «Мітрідат» / Mitridate, (2005); «Анджеліка», (2021). «Поліфем», (2004; 2012; 2019; 2024); «Карл Лисий», (2020); «Іфігенія в Авліді» / Ifigenia in Aulide, (2024).

Концертні:

Концертні версії: «Поліфем» (2013; 2021; 2023); «Філандро» / Filandro (скорочена версія, 2020); «Карл Лисий» (2021; 2023); «Орфей» / Orfeo (2022).

Повні студійні / концертно-студійні аудіорелізи:

«Аріадна на Наксосі» (1999); «Орландо, або Анджеліка» / Orlando ovvero L’Angelica (Phaia Music, 2016); «Германік у Германії» (Decca, 2018); «Карл Лисий» / (запис 2021 року, реліз 2023 року); «Поліфем»(2023).

Окремі арії, студійні альбоми, присвячені творчості Н. Порпори:

Окремі арії з опер, що входять студійні альбоми: «Аріадна на Наксосі», «Філандро», «Тріумф Камілли» / Il trionfo di Camilla, «Еней у Лації» / Enea nel Lazio, «Еціо» / Ezio, «Меріда і Селінунт» / Meride e Selinunte; Ф. Фаджолі; Ч. Бартолі - «Германік у Германії»; А. Шолль -«Тріумф Камілли»; Ф. Жарусскі та С. Кермес: «Поліфем».

Методологія дослідження передбачає залучення таких наукових методів:

— історичний – необхідний для осмислення еволюції західноєвропейського вокального мистецтва;

- *системний* – презентує життєтворчість Н. Порпори крізь призму базових тенденцій розвитку вокального мистецтва його часу;
- *жанровий-стильовий* – виявляє загального та особливого в оперній творчості Н. Порпори;
- *аксіологічний* – дозволяє визначити фактори, що впливають на динаміку ревіталізації оперної творчості Бароко;
- *інтерпретологічний* – допомагає визначити провідні стратегії сценічної актуалізації оперної спадщини Н. Порпори в сучасному режисерському театрі;
- *виконавський* – розкриває специфіку сучасних постановок опер Н. Порпори.

Теоретична база містить джерела за такими науковими напрямками:

- історія жанру опери та оперного мистецтва:
І. Драч, 2010; П. Ільченко, 2020; О. Табуліна, 2023; Ю. Чекаєв, 2024;
B. Hanning, 1995; K. Heller, 1997; R. Rolland, 2018; U. Müller, 2014;
P. Pavi, 2006; M. Everist, 2017; M. C. Ward, 2016; C. Timms, 1984;
- історія вокального мистецтва та вокальної педагогіки:
В. А. Кузьмічова, 2018; Г. Є. Твердова, 2023; І. Щербіна, 2020;
G. Caccini, 1601; G. B. Mancini, 1774; J. Potter, 1998, 2009;
J. Stark, 1999; J. Sundberg, 1987; I. Titze, 2000; A. Desler, 2014;
L. Verdi, 2018; P. Van Tour, 2015; F. Diergarten, 2011;
- творчість Н. Порпори
F. Walker, 1951; P. D. Ledvina, 1972; D. J. Dumigan, 2014;
K. Markstrom, 2016; G. A. Sechi, 2021; N. A. Porpora, 2022;
L. Verdi, 2018; І. Щербіна, 2020;
- музично-естетичні засади бароко та історично інформованого виконавства
R. Descartes, 1650; A. Kircher, 1650; S. Cusick, 2009; R. Taruskin, 1995;
N. Cook, 2013; C. Abbate, 2004);

- інтерпретологія та виконавський аналіз:
Ю. Ніколаєвська, 2020; Л. Артюхова, 2023; О. Гужва,
Н. Миколайчук, 2019; Н. Савицька 2010;
О. Баланко, М. Баланко, 2023; С. Abbate, 2004;
N. Cook, 2013; R. Taruskin, 1995).

Наукова новизна отриманих результатів. У вітчизняному музикознавстві *вперше*:

- визначено роль Н. Порпори в історії західноєвропейського вокального мистецтва;
- окреслено основні засади вокально-педагогічної системи Н. Порпори та їхній вплив на формування європейської вокальної традиції;
- визначено провідні стратегії репрезентації оперної спадщини Н. Порпори у виконавській практиці останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Отримали подальший розвиток наукові концепти вітчизняних музикознавців: «мистецтво контратенорів» (Д. Запорожан), «комунікативні стратегії» (Ю Ніколаєвська).

Практичне значення отриманих результатів дослідження. Матеріали дослідження можуть бути використані в педагогічній практиці, зокрема, у навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз та інтерпретація музики», «Основи вокальної методики», «Історія вокального мистецтва», а також у науковій, педагогічній та виконавській практиці при вирішенні проблем художньої інтерпретації.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського; результати дослідження були представлені у доповідях на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13– 14 лютого 2023 року); IV Черкашинські читання «Сила мистецтва: музичні, театральні та

мистецтвознавчі артикуляції» (Харків, 6– 7 грудня 2024 року); «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (Київ, 25– 26 квітня 2025 року); «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 18– 19 лютого 2026 року).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у трьох наукових статтях, які було опубліковано у фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура дисертації. Дисертація складається із Анотацій, Вступу, двох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел (157 позицій; з них 143 – іноземними мовами) та Додатків.

Загальний обсяг роботи – 216 сторінок; з них 181 сторінка – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ПОСТАТЬ Н. ПОРПОРИ В ІСТОРІЇ

ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ

1.1. Вокальна культура Бароко у дзеркалі сучасних наукових досліджень

Бароко в музичному мистецтві – це більше ніж стильова епоха – цілісний феномен, що відобразив нове світовідчуття, яке сформувалося в європейській культурі XVII – першої половини XVIII століття. Час сутнісних змін у суспільній свідомості і, як наслідок, – філософії та мистецтві, зокрема музичному. Як зазначає американська музикознавиця Сюзанна Кьюзик / Susanna Cusick, барокова музика перебувала у тісному зв'язку з «новими системами репрезентації, економічного обміну, політичної влади та художнього виробництва, що характеризували тривалий перехід європейської культури від взаємопов'язаних епістемологічних криз кінця XVI століття до вирішення цих криз у парадигмах модерності Просвітництва XVIII століття» (Cusick, S., 2009: 7). Це спровокувало відмову від поліфонічної рівноваги Ренесансу на користь афекту, контрасту, руху. Саме в ту добу завершується становлення мажорно-мінорної системи й трансформуються засади фактурної організації: домінування горизонталі поступається горизонтально-вертикальному принципу. Музика набуває статусу універсальної «мови почуттів», що здатна відобразити внутрішній світ людини та, водночас, репрезентувати широкі соціальні виклики та релігійні й політичні смисли.

Важливо, що в добу Бароко мистецтво виходить за межі суто церковної функції й дедалі активніше включається у сферу публічної комунікації. Відкриття оперних театрів, формування світської концертної практики, поява спеціалізованих навчальних закладів та поступова сепарація музичного виконавства засвідчують, що Бароко стало визначальним етапом розвитку західноєвропейського музичного мистецтва.

Однією з ключових естетичних засад музичного мистецтва Бароко стала теорія афектів, що спиралася на уявлення про музику як мистецтво, здатне

викликати певний емоційний стан¹. Бароковий композитор мислив музичний твір як форму емоційного висловлювання, де інтонація, ритм, гармонія, тембр і фактура підпорядковувалися конкретному афекту. Саме звідси походять характерні для цієї доби принципи контрасту, орнаментальності, експресивної декламації, тяжіння до театральної виразності навіть у духовній музиці.

Не менш важливою стильовою ознакою барокової культури була взаємодія різних видів мистецтв. Так, музика була нерозривно пов'язана з поезією, театром, сценографією, архітектурним (сценічним) простором та ритуалом. Цей факт зумовив виникнення нових жанрів – кантати, ораторії, сонати, *concerto grosso*, інструментальної сюїти, що отримали подальший розвиток у XVIII – XXI століть.

Можна стверджувати, що Бароко заклало жанрово-стильові основи розвитку європейської музики наступних століть. Особливо це стосується вокальної культури, адже саме тоді кристалізується оперний жанр, що не тільки став одним з головних художніх відкриттів доби, а й визначив фундаментальні засади розвитку європейської вокальної традиції: «Мистецтво співу, що майстерно відтворював різноманітні афекти, сягнуло такого високого рівня, що не було помилкою порівнювати його з досконало працюючим музичним інструментом. Голос великою мірою запозичив прийоми інструментальної гри: форшлаги, морденти, трелі тощо. Паралельно відбувається й зворотній вплив: з оркестру свідомо починають виділятися окремі інструменти, доручаючи їм партії соло. Іншими словами, інструмент починає імітувати солюючий голос» (Баланко, О., Баланко, М., 2023: 49). Як бачимо, саме в епоху Бароко було віднайдено принципово нову модель вокальної виразності. Якщо в ренесансній поліфонії голос був лише елементом гармонійної фактури, то в бароковій музиці він набуває індивідуалізованого

¹Відомо, що засновником теорії був Рене Декарт / René Descartes (1596 – 1650), який у праці «Компендіум музики» / «Compendium Musicae» розглядав музику як мистецтво емоційного впливу. Концепція Р. Декарта отримала розвиток у трактаті «Універсальна музургія» / «Musurgia universalis» Атанасія Кірхера / Athanasius Kircher (1602 – 1680), який стверджував, що окремі музичні елементи здатні викликати певні афекти. Наприклад, повільний темп і мінорні тональності здатні передати смуток або скорботу, тоді як швидкі ритми й мажорні гармонії – радість.

статусу: вокальна лінія дедалі частіше стає центром композиції, а її інтонаційна пластика – засобом передачі психологічних станів, (афектів) та смислових нюансів тексту. Саме ця переорієнтація на емоційну виразність людського голосу стала однією з визначальних ознак барокового музичного мислення.

Як зазначає американська музикознавиця Барбара Руссано Геннінг / Barbara Russano Hanning у главі «Деякі образи монодії в ранньому Бароко» / «Some Images of Monody in the Early Baroque», вміщеній у збірнику «З якою солодкістю: студії з італійської опери, пісні й танцю, 1580 – 1740» / «Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580 – 1740», монодія, або сольна пісня з супроводом, була новою наприкінці XVI століття насамперед тому, що її почали спеціально komponувати й записувати, а не лише імпровізувати. Дослідниця підкреслює, що гуманістично освічені виконавці вірили в силу сольного голосу зворушувати слухача завдяки ясному донесенню слова, наслідуванню афектів тексту, цілеспрямованому вокальному орнаментуванню та витонченого нюансування (Hanning, B., 1995: 1–12).

Провідну роль у цьому процесі відіграла Італія, де з'явилися перші зразки оперного жанру («Дафна» / «Dafna» (1598, втрачена) та «Еврідіка» / «Euridice» (1600), Якопо Пері / Jacopo Peri (1561 – 1633), «Орфей» / «L'Orfeo» (1607), «Повернення Улісса на батьківщину» / «Il ritorno d'Ulisse in patria» (1640), «Коронація Пoppей» / «L'incoronazione di Poppea» (1643) К. Монтеверді). Доволі швидко опера поширилася Європою, трансформуючись в залежності від ментальності різних країн. У Франції це позначилося у тяжінні до придворної репрезентативності, витонченості танцювальних форм і декоративної впорядкованості, що виявилось у творчості Жана-Батіста Люллі / Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) та Жана-Філіппа Рамо / Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764); у німецькій традиції – у поглибленні поліфонічного мислення, що знаходимо у творчості Йоганна Себастьяна Баха / Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) та Георга Філіппа Телемана / Georg

Philipp Telemann (1681 – 1767); в Англії – у синтезі національної театральної традиції з континентальними стильовими моделями, що найвиразніше втілювалося у музиці Г. Перселла та, пізніше, у лондонському періоді творчості Г. Ф. Генделя.

Важливо розуміти, що в ранньобароковий період ще не склалася подібна до сучасної класифікація співочих голосів («сопрано – мецо-сопрано – контральто – тенор – баритон – бас»). Вокальні партії значною мірою мислилися у межах функціональної системи, успадкованої від ренесансної хорової практики, де головним було не темброве амплуа співака, а місце голосу в багатоголосній фактурі: верхній голос, альтова партія, тенорова партія, басова партія. Саме тому високі чоловічі голоси виконували партії верхнього регістру, які пізніше стали асоціюватися із сопрановим або альтовим діапазоном.

Загальновідомо, що у добу Бароко особливого значення набули співаки-кастрати, чия надприродна майстерність сприяла розвитку сольного співу та концепту віртуозного виконавства: «Співацькі засади, що викристалізувалися у виконавській практиці кастратів, поширилися з Італії на інші країни Західної Європи й стали за доби бароко практично загальноновживаними (за винятком Франції, де італійська манера категорично не приймалася). Ця методика використовувалася такими майстрами музичної справи, як А. Вівальді, Б. Марчелло, Н. Порпора та ін. Ключовими її постулатами є наступні:

- тверда атака голосу, *coup de glotte* (місце, “яким співають”, розташоване нижче голосових зв’язок, у глибині гортані, там, де знаходяться *arytenoid cartilages* – черпаловидні хрящі) – звична практика Старовинної італійської школи;
- роль грудного резонатора, на базі якого виконуються навіть верхні ноти (у поєднанні із методиками, згідно з якими, голос “спрямовують” переносицю – «маску», у маківку голови, на передні зуби тощо);
- міцне підкріплення голосу диханням, що супроводжується певним напруженням м’язів живота (*appoggiare la voce*);

- спів на сфокусованому диханні: повітря не повинне виходити під час співу неконтрольовано; пряма постава, що сприяє розширенню грудної клітки, а відтак – міцній співацькій опорі» (Баланко, О., Баланко, М., 2023: 49).

Зауважимо, що саме завдяки співакам-кастратам у суспільстві поступово змінюється сприйняття постаті Виконавця, увага публіки дедалі більше зосереджується не на музичному творі, а на особистості артиста, його технічній майстерності, манері сценічної поведінки. Більше того, саме кастрати визначили шляхи розвитку жанру опери, «вони змінили “точки збірки” цього синтетичного жанру: літературний первень, що був стрижневим елементом в оперному синтезі першої половини XVII століття, згодом (у другій половині XVII та у перші десятиріччя XVIII) поступається місцем суто музичному, виконавському – насолодженню співом» (Чекан, Ю., 2024: 112).

Зростання ролі сольного вокального виконавства зумовило переосмислення базових засад професійної музичної освіти. Осередками цього процесу були італійські консерваторії, насамперед неаполітанські, де навчання ґрунтувалося на поєднанні співу, сольфеджіо, контрапункту та сценічної виразності. Вокальна педагогіка того часу була спрямована на формування технічної свободи, гнучкості голосу й музичного мислення виконавця. Саме з барокової практики походять принципи *legato* як основи вокальної техніки, довгого дихання, вільного володіння регістрами та варіативності фактури, які зберегли актуальність до сьогодні. Тож, не дивно, що сьогодні увага науковців спрямована на дослідження життєтворчості митців, які заклали принципи нової музичної мови, що рухалася від монодії та речитативу до музичної драми й афективної вокальної декламації.

Назвемо лише декілька з них й почнемо з Джуліо Каччіні / Giulio Caccini (1551 – 1618), який належав до кола Флорентійської камерати. Він одним із перших послідовно обґрунтував ідею супроводжуваної монодії / *monodia accompagnata* – нового типу музичного висловлювання, де сольний голос і текстова виразність ставали важливішими за поліфонічну рівновагу. Його

збірка «Нова музика» / «Le nuove musiche» (1602) стала програмним маніфестом ранньобарокового стилю: у ній були закріплені принципи речитативної декламації, орнаментики, свободи фразування та риторичної виразності вокальної лінії. Саме Дж. Каччіні одним із перших сформулював ідею музики як мистецтва безпосереднього впливу на слухача через голос і слово: «Музика є нічим іншим, як текстом, ритмом і звуком – саме в такому порядку, а не навпаки, якщо вона має проникати в розум іншого й викликати ті дивовижні дії, про які писали автори» (Caccini, G., 1601: 29).

Не менш важливою була й діяльність Я. Пері, який мріяв про музичну драму нового типу, де музика підпорядковувалася розвитку сценічної дії та емоційної логіки тексту. Однак постаттю, яка фактично завершила формування матриці європейської опери, став К. Монтеверді, у творчості якого ранні експерименти флорентійців набули художньої цілісності та масштабності. Наведемо думку англійського музикознавця Роберта Донінгтона / Robert Donington, який, характеризуючи оперу К. Монтеверді «Орфей», наголошує: «Партитура не містить жодного елемента, який не мав би попередників, однак вона досягає повної зрілості в цій нещодавно сформованій формі. Тут слова виражені в музиці саме так безпосередньо, як цього прагнули піонери опери; тут сама музика виражає їх із повним натхненням генія» (Donington, R., цит. за: Spieth, D., 2022: Chapter 14). Дійсно, в операх К. Монтеверді, а також у мадригалах та духовній музиці, знаходимо нову модель музичної драматургії, де поєднано виразну декламацію, афективну гармонію та інтонаційну пластику.

Вкажемо на історичну роль видатного італійського композитора Арканджело Кореллі / Arcangelo Corelli (1653 – 1713), чия творчість стала еталоном гармонійної ясності, інтонаційної логіки та інструментальної врівноваженості. Хоча А. Кореллі, насамперед, відомий як автор тріо-сонат і *concerto grosso*, його стиль суттєво вплинув і на вокальну музику: саме завдяки йому остаточно утверджується принцип тематичної виразності, фразової симетрії та мелодійної пластики, що згодом стали важливими для *bel canto*.

Його музика стала моделлю «шляхетного» барокового стилю, де поєдналися риторична експресія та конструктивна ясність.

Особливу роль у розвитку вокальної культури доби відіграв Алессандро Скарлатті / Alessandro Scarlatti (1660 – 1725), якого справедливо вважають одним із головних «архітекторів» неаполітанської оперної школи. Саме в його творчості жанр *opera seria* набуває чіткої структурної логіки: усталюється тричастинна арія *da capo*, формується тип розгорнутої кантиленної мелодики, удосконалюється співвідношення речитативу та арії. Водночас, А. Скарлатті закладає основи того вокального стилю, який пізніше стане базою для *bel canto* XVIII століття, «творчість якого обумовила перетворення Неаполя на центр оперного мистецтва другої половини XVII – початку XVIII ст. Його мелодичні *opera seria*, яких у доробку композитора існує понад сто, стають взірцем для наступного покоління італійських композиторів. У творчості композитора жанр *opera seria* поступово набув статусу канонічного. Досягненнями композитора на шляху оформлення оперного жанру стали: введення переліку обов'язкових арій – *lamento* (арії-скарги), *пoмсти* (гніву), *di bravura* («смільва»), пасторальних, героїчних. Арії Скарлатті набувають тричастинної форми, яким передують речитатив, що супроводжується оркестром. Композитор суттєво розширює оркестрову увертюру, перетворюючи її на увертюру-симфонію, вводить принцип протиставлення *tutti – solo*, встановлює семантичну диференціацію струнних і духових» (Артюхова, Л. Я., 2023: 42).

Вагомим є й внесок Антоніо Вівальді / Antonio Vivaldi (1678 – 1741), чия творчість стала символом венеційського зрілого Бароко. Попри славу інструментального композитора, він був автором численних опер, ораторій, у яких яскраво втілювався його винятковий мелодичний дар і відчуття театральної динаміки. Саме вокальні твори А. Вівальді демонструють той тип барокової енергії, де моторика, ритмічний імпульс і яскрава афективність поєднуються з вокальною пластикою та драматичним темпераментом. У якості прикладу загадаємо про ті вокальні твори композитора, що сьогодні є важливою частиною музичної практики. Показовою у цьому сенсі є думка Карла Геллера

/ Karl Heller, який, спираючись на дослідження Райнхарда Штрома / Reinhard Strohm, пише, що А. Вівальді «був одним із композиторів, які в десятиліття між 1710 і 1720 роками надали новий імпульс аріозному стилю...» (Heller, K., 1997: 117). Така характеристика важлива для розуміння значення вокальної спадщини А. Вівальді, яка у такому ракурсі постає як вагома складова процесу становлення оперного мистецтва. У таких номерах, як «Побачу з насолодою» / «Vedrò con mio diletto» з опери «Юстин» / «Il Giustino» RV 717, «Схвицьована двома вітрами» / «Agitata da due venti» з опери «Грізельда» / “Griselda” RV 718 та «Крижаний у кожній жилі» / «Gelido in ogni vena» з опери «Фарнак» / «Farnace» RV 711 особливо виразно виявляється поєднання вокальної пластики, ритмічної енергії, афективної загостреності та інструментального мислення, що притаманні вівальдіївській оперній драматургії.

Квінтесенцією ж вокальної культури Бароко, на нашу думку, є творчість Н. Порпори, що вирізняє синтез особливої витонченості, технічної досконалості та театральної риторики. Більш детально про це – у наступному підрозділі, а зараз скажемо декілька слів про одного з найуспішніших учнів-композиторів Майстра Йоганна Адольфа Гасце / Johann Adolf Hasse (1699 – 1783): «Жоден інший композитор не користувався такою одностайно високою репутацією по всій Європі за свого життя, як Йоганн Адольф Гасце. Буржуазна оперна публіка поклонялася йому так само палко, як короновані особи у Відні, Дрездені, Неаполі, Парижі, Лондоні та Берліні. Його музика розчиняла національні кордони та охоплювала два покоління; чорнило ще не було свіжим на Бранденбурзьких концертах Йоганна Себастьяна Баха, коли Гасце святкував свої перші тріумфи в Італії, а на той час, коли він відклав перо, молодий Вольфганг Моцарт вже оселився у Відні. Успіх Гасце ґрунтувався на його майстерності написання вокалу: *bel canto* було для нього невід’ємною умовою великої музики, а все інше було підпорядковане прекрасному прояву ліричної мелодії» (Classical Net, б. р.: б. с.).

Саме в операх Й.А. Гассе¹ барокова вокальна культура починає набувати рис, які згодом стануть важливими для класицизму: більшої мелодичної ясності, симетрії, внутрішньої врівноваженості. Проте, попри стилістичні зрушення, його вокальне письмо зберігає барокову орнаментальність та афективну риторику.

Необхідно також згадати про Генріха Шютца / Heinrich Schütz (1585 – 1672), який адаптував італійські новації до німецького культурного середовища; Й.С. Баха, кантати, пасіони, меси, ораторії якого є зразками найвищого рівню синтезу риторики, контрапункту й вокальної виразності; Г. Ф. Генделя, чії вокальні твори є чудовими прикладами поєднання італійської вокальної / англійської театральної культур та німецької поліфонічної.

Сучасне музикознавство розглядає Бароко не лише як історично завершену епоху, а як феномен, що впливає на новітні виконавські практики. Це пов'язано, насамперед, із тим, що барокова музика виявилася напрочуд життєздатною в новітньому культурному просторі: вона повернулася на сцену не як музейний артефакт, а як жива художня система, здатна породжувати нові інтерпретації, сценічні концепції та виконавські моделі.

У цьому аспекті особливого значення набуває напрям історично-інформованого виконавства, що суттєво змінив сучасне розуміння музичного мистецтва Бароко. Починаючи з кінця XIX століття, дослідники й виконавці дедалі активніше звертаються до трактатів цієї доби, задля висвітлення питань щодо специфіки інструментарію, строю, темпу, орнаменталізації та вокалізації. Завдяки цьому музичне мистецтво Бароко перестають сприймати крізь призму романтичної традиції, повертаючи йому специфічні, риторичні, афективні та театральні засади. Саме тому, у працях багатьох музикознавців

¹ Оперна спадщина Й.А. Гассе налічує понад 60 опер і майже десяток інтермецо; у ширшому розумінні його сценічний доробок наближається до 70 назв. Серед найвідоміших і найбільш репрезентативних творів композитора можна назвати «Клеофідус» / *Cleofide* (1731), «Артасеркс» / *Artaserse* (1730), «Сіроя, царя Персії» / *Siroe, re di Persia* (1733; ред. 1763), «Пірама і Тісбу» / *Piramo e Tisbe* (1768) та «Руджеро, або Героїчну вдячність» / *Il Ruggiero, ovvero L'eroica gratitudine* (1771).

наголошується, що НІРР є не просто технікою реконструкції, а засобом глибшого розуміння художнього мислення епохи.

Близькою до цього є позиція дослідників виконавства у яких музика осмислюється не лише як письмово зафіксований текст, а як подія виконання. Англійський музикознавець Ніколас Кук / Nicholas Cook у книзі «Поза партитурою: музика як виконання» / «Beyond the Score: Music as Performance» наголошує, що музичний твір повноцінно реалізується саме в акті виконання (Cook, N., 2013).

Тут згадаємо, що однією з особливостей музичної культури Бароко була нерозділеність професій Композитора та Виконавця. Саме тому авторський текст музичного твору не сприймався як завершений, а виступав основою для виконавської інтерпретації. Орнаментика, агогіка та динаміка значною мірою залежали від досвіду й стилістичного чуття виконавця. Це суттєво відрізняється від традицій, що сформувалися у наступних епохах (Класицизм, Романтизм) та є фактором, що ускладнює роботу з цими текстами сьогодні. Як зазначає в інтерв'ю інтернет виданню «М'юзікВеб Інтернешнл» / «MusicWeb International» американська мецо-сопрано Вівіка Жено / Vivica Genaux: «Бароковий репертуар є складним саме тому, що в ньому постійно присутня велика кількість орнаментики, яку виконавець має додавати» (Ellison, M., 2006).

Зацікавленість історично-інформованим виконавством спровокувала появу значної кількості методичних праць, спрямованих на осмислення специфіки вокальної техніки доби Бароко. Загадаємо тут про дуже цікаві дослідження Йохана Сундберга / Johan Sundberg («Наука про співочий голос» / «The Science of the Singing Voice») та Інго Тітце / Ingo Titze («Принципи голосоутворення» / «Principles of Voice Production»), де детально описано базові принципи: messa di voce, кероване дихання, регістрова рівність, акустична проєкція голосу, раціональність звукоутворення в їх співвіднощенні із сучасними уявленнями про фізіологію голосу (Sundberg, J., 1987; Titze, I., 2000). У такому ракурсі барокова вокальна культура постає не

як стилістична «екзотика», а як відродження техніки співу, що спиралася на баланс між технічною майстерністю та художньою виразністю.

Не менш важливими є наукові праці, автори яких намагаються визначити місце барокової вокальної традиції в еволюції європейського співу. Так, американський дослідник Джеймс Старк / James Stark у монографії «Bel canto: історія вокальної педагогіки» / «Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy» розглядає bel canto як історично сформовану систему принципів, пов'язаних із кантиленою, рівністю регістрів, ясністю дикції, рухливістю голосу, керованістю дихання та смаком у використанні прикрас (Stark, J., 1999), а британський дослідник Джон Поттер / John Potter у книзі «Вокальна авторитетність: співочий стиль і ідеологія» / «Vocal Authority: Singing Style and Ideology» підкреслює залежність вокального стилю від культурних уявлень про “правильне” звучання та соціальний статус голосу (Potter, J., 1998).

Водночас сучасний науковий дискурс дедалі частіше відходить від уявлення про музичне мистецтво Бароко як про раз і назавжди встановлений канон. Натомість, акцент переноситься на категорії процесуальності та обов'язковості варіювання, завдяки яким музичний твір становився безпосередньо у звучанні: у взаємодії авторського нотного тексту, сценічного жесту та акустичного простору.

Підкреслимо, що специфіка вокальної культури епохи Бароко визначена, насамперед, особливим розумінням людського голосу як головного носія художнього афекту та риторичного смислу. На відміну від наступних епох, у яких вокальна техніка дедалі більше орієнтувалася на силу, об'ємність звучання та драматичну експресію, барокова традиція сформувала інший еталон, важливими складовими якого були пластичність голосу, рівності регістрів, чистота інтонації та здатності до природного legato. Ідеальним вважалося таке виконання, у якому технічна складність залишалася непомітною для слухача, а весь арсенал вокальних прийомів слугував створенню художнього образу. Особливе значення тут мали італійські консерваторії, передусім, неаполітанські, де навчання співу поєднувалося з

викладанням сольфеджіо, контрапункту, практики basso continuo. Безпосередньо ж виховання співака спиралося на принципи поступовості: від постановки дихання й чистоти звуковидобування, до оволодіння складною орнаментикою, імпровізаційною свободою та сценічною виразністю.

Водночас треба пам'ятати, що у бароковій педагогіці зберігалися традиції цехової культури, коли професійний досвід передавався безпосередньо від учителя до учня. На відміну від сучасної академічної системи, де значна частина знань зафіксована в підручниках і методичних посібниках, у XVII – XVIII століттях вирішальне значення мало живе спілкування – індивідуальний контакт, демонстрація, слухове копіювання, тривале спостереження за манерою педагога. Учень мав опанувати не просто техніку виконання, а спосіб музичного мислення: логіку фрази, принцип тембрового балансу, правила орнаментування. Це пояснює, чому Н. Порпора та інші видатні вокальні викладачі того часу, зокрема, П'єтро Франческо Тозі / Pier Francesco Tosi, Франческо Дуранте / Francesco Durante чи Антоніо Берначчі / Antonio Bernacchi, в історію музичного мистецтва увійшли не лише як музиканти-практики (виконавці, композитори), а саме як носії певної школи.

Важливою складовою цієї школи була увага до фізіологічних особливостей співака, що безпосередньо впливають й на тембр амплуа, й та сценічну поведінку. Звідси виникає й прискіплива увага до контролю дихання, синхронізації дихального імпульсу з фразуванням, правильної постави та м'язової свободи голосового апарату. Саме сценічна практика слугувала головним критерієм ефективності цих педагогічних настанов: вона вимагала від виконавця майстерного володіння довгим диханням, точного виконання афектів, а також досконалого відчуття пауз, жестів і пластики. У цій традиції вокаліст мав мислити себе невід'ємною частиною комплексної драматургічної системи, де вокальна лінія не існує ізольовано, а функціонує в єдності з оркестровим супроводом, сценографією, простором театру й реакцією публіки.

Крім цього, вокальні педагоги мали ураховувати тогочасну практику, згідно якої виконавці істотно варіювали авторський нотний текст, що стосувалося, насамперед, *messa di voce*, *rubato*, орнаментациї арій *da capo*, застосування *appoggiature*. Тож, від виконавця вимагали не лише технічної вправності, а й глибокого розуміння стилю виконуваного твору, його драматургії. Саме цей комплекс професійних вмінь значною мірою визначив зміну статусу вокаліста в музичному театрі XVII – XVIII століть.

Зауважимо, що у добу Бароко оперні вистави відбувалися на придворних сценах та у публічних театрах, які поступово перетворилися на центри європейського музичного життя. Початок цього процесу пов'язаний з Італією, де оперне мистецтво було не просто формою дозвілля, але важливою частиною міської культурної інфраструктури. Першим осередком нового музично-театрального мислення стала Флоренція, де в колі Флорентійської камерати з'явився жанр опери. Однак справжнім центром публічного оперного життя вже у середині XVII століття стала Венеція, де у 1637 році відкрився перший у світі комерційний оперний театр Сан-Кассіано / Teatro San Cassiano. Саме тут опера вперше стала доступною не лише аристократії, а міській публіці, що принципово змінило логіку функціонування жанру. Згодом у Венеції виникла ціла мережа театрів: Санті-Джованні е Паоло / Teatro Santi Giovanni e Paolo, театр Сан-Мойзе / Teatro San Moisè, театр Новіссімо / Teatro Novissimo, театр Сан-Самуеле / Teatro San Samuele, які стали осередками розвитку ранньої опери, стенографічних експериментів і формування нової слухацької культури. Саме венеційська сцена заклала модель театру, орієнтованого на презентацію індивідуальності співака, від виконавської харизми, технічної майстерності та здатності вражати слухача, залежав успіх спектаклю.

У Венеції співали й здобували славу перші великі зірки барокової сцени. Однією з найвідоміших виконавиць була Анна Ренці / Anna Renzi, яку вважають першою примадонною в історії західноєвропейського театру. Відомо, що вона прославилася, насамперед, завдяки виконанню творів К. Монтеверді. Тож, бачимо, що голос поступово стає не лише естетичною, а

й соціальною цінністю, що, у свою чергу, вплинуло на надзавдання навчання, де формування техніки поєднувалося з вихованням сценічної постави, манери триматися, вміння комунікувати з публікою та відповідати її очікуванням.

У XVIII столітті провідним центром оперної культури стає Неаполь, де сформувалася одна з найвпливовіших мистецьких шкіл у Європі. Головним театральним осередком міста був театр Сан-Бартоломео / Teatro San Bartolomeo. Саме на його сцені, а згодом і на сцені театру Сан-Карло / Teatro di San Carlo відкритого 1737 року, виконувалися опери А. Скарлатті, Леонардо Вінчі / Leonardo Vinci (1690 – 1730), Леонардо Лео / Leonardo Leo (1694 – 1744), Н. Порпори та інших майстрів *opera seria*. Неаполітанські театри стали лабораторією *bel canto*, де відточувалися принципи кантилени, орнаментациї, сценічної декламації та вокальної віртуозності.

Не менш важливим осередком барокового музичного театру був Рим / Рим, де, попри обмеження папської влади, розвивалися оперні традиції. Особливу роль тут відігравав театр делье Даме (театр Аліберт) / Teatro delle Dame (Teatro Aliberti) – один із найпрестижніших театрів XVIII століття. Через заборону участі жінок на сцені в Папській області жіночі партії тут виконували кастрати, що значно вплинуло на формування барокового вокального ідеалу. Саме на римських сценах виступали такі легендарні співаки, як Фарінеллі, Каффареллі та Джованні Карестіні / Giovanni Carestini, чия виконавська манера стала еталоном вокального мистецтва доби.

Поза Італією важливими центрами розвитку оперного мистецтва були Відень, Дрезден, Лондон і Париж. У Відні барокова опера функціонувала при імператорському дворі як важлива частина політичного церемоніалу Габсбургів; у Лондоні XVIII століття, завдяки діяльності Г. Ф. Генделя та Н. Порпори міжнародного престижу набула італійська *opera seria*, а Королівський театр / King's Theatre став місцем тріумфу зіркових співаків.

Жанрова система оперного мистецтва доби Бароко формувалася як складна й багаторівнева художня модель, у якій поєднувалися антична спадщина, придворна репрезентативність, риторична естетика та нові

музично-драматургічні принципи. Від самого початку барокова опера мислилася не лише як музична вистава, а як синтетичний жанр, що поєднував слово, музику, сценографію, балет тощо.

На ранньому етапі розвитку барокової опери домінували міфологічні та пасторальні сюжети, натхненні античною міфологією. Вибір таких сюжетів був зумовлений не лише гуманістичною традицією, а й прагненням відродити уявну єдність слова, музики й дії, яку пов'язували з античним театром. У ранньому Бароко міфологічний сюжет виконував також функцію естетичної дистанції: він дозволяв говорити про кохання, втрату, героїзм і владу в умовно-символічній формі.

У XVII столітті, особливо у венеційській традиції, жанрова палітра оперного мистецтва значно розширюється. Поряд із міфологічними темами з'являються історичні, героїко-політичні та, іноді, навіть побутові сюжети. В операх К. Монтеверді та його сучасників античні образи дедалі більше набувають психологічної глибини, а історичні постаті стають носіями складних людських конфліктів. Наприклад, «Коронація Поппеї» / «L'incoronazione di Poppea» вперше так масштабно вводить у центр оперної дії не богів чи алегорії, а реальних історичних персонажів, поєднуючи політичну інтригу, еротичну драму та суперечливість морального вибору.

У XVIII столітті провідним жанром стала *opera seria*, сюжетна система якої ґрунтувалася переважно на античній історії та міфології, героїчних конфліктах, династичних сюжетах, морально-політичних дилемах, а також ідеях честі, обов'язку й самозречення. Основою для лібрето слугували твори античних авторів – Плутарха / Plutarch, Тацита / Tacitus, Овідія / Ovid, Вергілія / Virgil, а також пізніші історичні хроніки та літературні адаптації. У центрі сюжету, як правило, перебуває конфлікт між почуттям і обов'язком, коханням і владою, особистими бажаннями та державними інтересами. Саме така сюжетна структура відповідала естетиці барокової риторики афектів, дозволяючи композитору розгортати складну систему емоційних станів через арії, речитативи й ансамблі.

Важливу роль у розвитку барокової опери відігравали лібретисти, адже саме вони формували драматургічний каркас музичного твору. На ранньому етапі важливими постатями були Оттавіо Рінуччіні / Ottavio Rinuccini, який створив тексти для перших опер флорентійського кола, та Алессандро Стріджо / Alessandro Striggio, автор лібрето «Орфея» К. Монтеверді. У добу зрілого Бароко ключовими фігурами стали Апостола Дзено / Apostolo Zeno та особливо П'єтро Метастазіо / Pietro Metastasio, чиї лібрето фактично зафіксували базові параметри жанрового інваріанту *opera seria*. Саме тексти П. Метастазіо стали основою опер Й.А. Гассе, Н. Порпори, Г. Ф. Генделя та інших провідних композиторів доби.

Роль лібретиста в бароковій опері була надзвичайно високою: він фактично виступав концептуальним архітектором вистави. Саме лібретист визначав ритм зміни сцен, баланс між речитативними й аріозними епізодами, систему афектів. Проте тексти П. Метастазіо стали настільки впливовими, що їх багаторазово використовували різні композитори в різних країнах. Це створило цікавий феномен, коли один і той самий сюжет, наприклад отримував нове музичне прочитання залежно від композиторського стилю, вокального складу та театрального контексту. Показовим прикладом є лібрето «Артаксеркс» / «Artaserse», покладене на музику Л. Вінчі, Й.А. Гассе, Б. Галуппі та низкою інших композиторів.

Разом з цим, поряд з *opera seria* у добу Бароко розвивалися й інші вокально-театральні жанри: *opera buffa* та серената. Якщо *opera seria* тяжіла до високого стилю й героїчної репрезентації, то *opera buffa* поступово вводила до театального простору елементи повсякденності, комічних персонажів та, відповідно, іншу мовну інтонацію. Серената виконувала функцію урочистої придворної вистави з нагоди певної події.

Особливістю сюжетної системи барокової опери було те, що вона підпорядковувалася не стільки принципам зовнішньої сценічної дії, скільки логіці афектів і риторичного розгортання емоційних станів. На відміну від пізнішої романтичної опери, де драматургія дедалі більше тяжіла до

безперервного розвитку конфлікту, бароковий музичний театр будувався на принципі послідовного розкриття внутрішніх психологічних станів персонажів. Саме тому сюжет у бароковій опері часто слугував радше каркасом для розгортання вокально-драматичних ситуацій, ніж джерелом стрімкої сценічної дії. Це пояснює, чому навіть історичні чи героїчні теми в *opera seria* набували риторично узагальненого, майже символічного характеру.

Засадничими тематичними сферами барокової опери були кохання, влада, честь, обов'язок, ревності, помста, самопожертва, вірність і випробування морального вибору. Герої античної міфології, римської історії, біблійних оповідей або східної екзотики ставали не лише персонажами сценічної дії, а й носіями певних афектів. Наприклад, образи Артаксеркса, Тита, Адріана, Ахілла, Улісса, Клеопатри, Дідони, Арміди чи Орфея функціонували в бароковому театрі як своєрідні архетипи влади, пристрасті, доблесті, спокуси або втрати. Така типізація дозволяла композитору й співакові зосередитися на художньому моделюванні конкретного емоційного стану – через кантилену, орнаментику, тембровий колорит і риторичну інтонацію.

Важливою особливістю барокової оперної драматургії була чітка ієрархія персонажів, що визначала характер і музично-драматичне наповнення їхніх партій. Головні персонажі отримували розгорнуті арії *da saro*, які давали можливість максимально повно розкрити афект й, водночас, продемонструвати вокальну майстерність виконавця. Партії ж другорядних героїв були меншими за обсягом та включалися у загальну риторичну архітектуру спектаклю.

Отже, жанрова система барокового оперного мистецтва була не просто сукупністю сюжетів чи сценічних форм, а цілісною риторично-драматургічною системою, у якій античні, історичні, міфологічні та морально-алегоричні сюжети слугували основою для розкриття людських афектів. Саме ця система забезпечила бароковій опері її художню стійкість, універсальність

і здатність до постійного переосмислення – як у межах самої епохи, так і в сучасній виконавській практиці.

Специфіка барокового музичного театру полягала, насамперед, у його синтетичній природі: опера XVII – XVIII століть була не просто музичною виставою, а складною системою взаємодії слова, музики, сценічного жесту, архітектурного простору, декорацій, костюма, світла та ритуально-соціальної репрезентації. На відміну від пізнішого психологічного театру, барокова сцена мислилася як простір афективного впливу, де кожен художній елемент був підпорядкований створенню сильного емоційного враження. Саме тому театр доби Бароко слід розглядати як модель цілісного художнього переживання, в якій музика виконувала не лише супровідну, а структуротворчу функцію.

Однією з ключових особливостей барокового театру була його риторична природа. Вистава будувалася за принципами, близькими до ораторського мистецтва: музика, слово, мізансцена, пластика й сценічний жест мали не стільки «відтворювати життя», скільки переконувати, зворушувати, вражати. Звідси походить характерна для епохи система афектів, де кожна сцена, арія чи монолог були спрямовані на розкриття певного емоційного стану – любові, гніву, відчаю, ревностів, героїчної рішучості. Виконавець у такій системі виступав не як «психологічний герой» у сучасному розумінні, а як майстер риторично організованої емоційної репрезентації.

Не менш важливою рисою барокового театру була видовищність. Сценічна практика доби активно використовувала складні машинерії, змінні декорації, механічні ефекти польоту, появи богів, морських штормів, пожеж та чудесних перетворень. У придворному театрі це мало не лише естетичну, а й політичну функцію: пишність спектаклю репрезентувала велич монарха, силу двору й культурний престиж держави. Саме тому барокова опера нерідко поєднувала музично-драматичний зміст із елементами церемоніалу, святкової репрезентації та алегоричної прослави влади.

Водночас бароковий театр мав чітко структуровану драматургічну логіку. Спектакль будувався на чергуванні речитативу, який рухав дію, та арії,

що нібито зупиняла час і концентрувала увагу слухачів на внутрішньому стані персонажів. Така система створювала особливу часову організацію вистави: зовнішня дія могла розвиватися повільно, але натомість глядач занурювався в послідовне розгортання афектів. Це відрізняє бароковий театр від пізніших драматургічних моделей і пояснює, чому в ньому таке значення мали пауза, повтор та орнаментальний розвиток.

У контексті сучасної рецепції барокової опери особливої ваги набуває проблема пошуків шляхів її актуалізації, тобто таких сценічних і смислових рішень, які дозволяють історично віддаленому твору бути художньо переконливим для глядача XXI століття. Це є принциповим саме для *opera seria*, естетика якої потребує продуманого «перекладу», здатного відкрити внутрішню логіку барокового мислення без руйнування його стильової природи. Можливо саме тому новітня історія барокової опери дедалі частіше пов'язується з феноменом режисерського театру, де постановочна концепція стає інструментом комунікації між історичним текстом та сучасним глядачем.

Режисерський театр у сучасному музичному мистецтві передбачає такий тип роботи з твором, за якого режисер постає повноцінним інтерпретатором авторського тексту. При цьому його метою нерідко стає не буквальне відтворення чи реконструкція авторського задуму барокової опери, а створення нової сценічної концепції, смислове наповнення якої є зрозумілим і актуальним для глядача XXI століття. Так, режисерський театр доволі часто ставить постановочну концепцію вище за вірність історичному контексту, однак така стратегія може виявити ті смислові шари авторського твору, які залишилися б прихованими в умовах механічного «відтворення».

Для барокової опери цей підхід є особливо продуктивним, оскільки, як ми вже зазначали, сам жанр історично базувався на принципах умовності, символічної репрезентації та театрального дива. Бароковий театр ніколи не прагнув натуралізму в сучасному розумінні: його сутність полягала у створенні афективного, риторично організованого простору, де музика, жест, декорація й сценічна машина спільно формували художній вплив. Саме тому

сучасна режисерська актуалізація барокового твору не є порушенням його природи, а радше продовженням закладеної в ньому логіки – логіки умовного світу, що завжди потребував сценічного посередництва між текстом і публікою.

Показовим прикладом такої стратегії є сучасні постановки маловідомих барокових опер, де режисерська концепція не спрощує твір, а створює нову рамку сприйняття. У цьому сенсі актуалізація постає не як модернізація заради ефекту, а як спосіб налагодження продуктивної комунікації, що дозволить сучасному глядачеві сприйняти барокову умовність не як архаїчну перешкоду, а як художньо мотивований прийом, здатний говорити про владу, кохання, втрату, пам'ять і людську крихкість мовою, що залишається емоційно дієвою.

Таким чином, режисерський театр у випадку барокової опери слід розглядати як важливий механізм її культурної реінтеграції у сучасний музично-театральний простір.

1.2. Творчість Н. Порпори крізь призму базових концептів музичного Бароко

Н. Порпора (1686 – 1768) – композитор, педагог і реформатор вокального мистецтва, творчість якого мала значний вплив на формування стилю *bel canto*. Він народився в Неаполі – місті, що на той час було центром оперного життя Європи. Музичну освіту здобув у Консерваторії dei Poveri di Gesù Cristo під керівництвом Гаetano Греко / Gaetano Greco. Зазначимо, що цей навчальний заклад – один з найстаріших не тільки в Неаполі, але й у світі: будучи заснована у 1589 році, Консерваторія існувала 150 років. За цей період у ній навчалися багато юнаків, імена яких відомі до сьогодні. Серед них і вчитель Н. Порпори, Г. Греко, учнями якого були також оперні композитори Леонардо Вінчі / Leonardo Vinci та Джованні Баттіста Перголезі / Giovanni Battista Pergolesi. Отже, можна припустити, що навчання в консерваторії давало не тільки професійний фундамент для занять композицією, але й чітке

уявлення про можливості людського голосу, його художньо-естетичний потенціал як ключового елемента оперного спектаклю.

Тому не дивно, що відразу після завершення навчання ще дуже молодий Н. Порпора (йому на той момент виповнився 21 рік) дебютував як оперний композитор, твори якого згодом здобули визнання не лише на батьківщині, але й в інших країнах. Прем'єрні покази опер композитора відбувалися в Неаполі («Флавій Оніцій Олібрій» / «Flavio Anicio Olibrio », 1711), Відні («Аріадна та Тезей» / «Arianna e Teseo», 1714), Лондоні («Поліфем» / «Polifemo», «Іфігенія в Авліді» / «Ifigenia in Aulide», 1735).

Зауважимо, що Н. Порпора був дуже продуктивним автором і працював у багатьох жанрах – оперному, камерно-вокальному, камерно-інструментальному, а також у жанрах духовної музики. Водночас зміни художніх пріоритетів композитора багато в чому були визначені побутовими факторами: місцем проживання, співпрацею з конкретними театрами, складом виконавців, вподобаннями публіки тощо. Спираючись на ці чинники, спробуємо надати періодизацію творчості Н. Порпори та визначити параметри, що обумовили жанрову палітру певних її етапів. Погодимося тут із думкою Н. Савицької щодо того, що періодизація «покликана гнучко фіксувати основні етапи життєсходження, враховуючи помітні події біографії митця, ступінь його особистої і фахової зрілості, суттєві еволюційно-стильові зрушення. Однак слід підкреслити, що розмежування на періоди має достатньо умовний характер, до того ж більшість періодизаційних схем на практиці зводяться до констатації усталеної трифазної формули творчого становлення» (Савицька, Н. В., 2010: 8).

Як ми вже вказували, життя Н. Порпори було пов'язано з Неаполем, який на початку XVIII століття вже мав доволі розвинену оперну інфраструктуру та власну композиторську школу, представники якої працювали переважно в жанрі опери-seria. Ці опери, нерідко за фінансовою участю королівського двору, ставилися на сцені Teatro San Bartolomeo (1620) та театру San Carlo (1737). Поряд із цим, у Teatro dei Fiorentini йшли переважно

комічні вистави, зокрема, саме на його сцені 1709 року відбулася прем'єра *opera buffa* Антоніо Орефіче / Antonio Orefice «*Patrò Calienno de la Costa*», яка вважається першою, написаною на неаполітанському діалекті (*lingua napoletana*).

Отже, становлення Н. Порпори як композитора, його зацікавленість оперним мистецтвом та розуміння музично-драматичного потенціалу останнього були «визначені» самим місцем народження видатного музиканта. У Неаполі відбулася й прем'єра першої опери композитора «*L'Agrippina*» / «Агрипина» (1708, придворний показ) у доміантному в його творчості жанрі *opera seria*. Саме у цьому жанрі в період 1708 – 1733 років написана переважна більшість творів, успіх яких обумовив запрошення Н. Порпори до інших міст Європи. Зокрема, відомо про його співпрацю з римськими театрами *Capranica* та *Teatro d'Alibert*, на сценах яких через папський указ співали виключно чоловіки¹.

Участь у римських карнавальних сезонах та віденських імператорських святах (1714, 1718) надала Н. Порпори можливість ознайомитися на практиці з надбаннями інших композиторських шкіл та визначила певні зміни у його власних трактуваннях інваріанту *opera seria*. Так, у ранній віденській опері композитора «*Фемістокл*» / «*Temistocle*» (1718) на лібрето Апостола Дзено / *Apostolo Zeno* очевидним є вплив естетики придворного театру, згідно з якою вистави здебільшого починалися з прологу-присвяти, де діяли алегоричні постаті Слави, Миру, Чесноти, Риму тощо, які прославляли імператора. Проте в опері «*Фемістокл*» Н. Порпора пропонує дещо інше рішення: після фінальної хорової сцени «Хай святкує кожне серце» / «*Festeggi ogni core ...*» алегоричні

¹ Зазначимо, що протягом 1708–1729 років Н. Порпора презентував неаполітанській публіці ще шість опер-*seria*: «*Флавій Аніцій Олібрій*» / «*Flavio Anicio Olibrio*» (1711), «*Базиліо, король Сходу*» / «*Basilio, re di Oriente*» (1713), «*Фарамондо*» / «*Faramondo*» (1719), «*Кохати, щоби правити*» / «*Amare per regnare*» (1723), «*Семіраміда, цариця Ассирії*» / «*Semiramide, regina dell' Assiria*» (1724), «*Ерменегільда*» / «*Ermenegilda*» (1729). Зокрема, саме у Римі відбулися прем'єри опер «*Аделаїда*» / «*Adelaide*» (1723), де головну партію Аделаїди співав учень Н. Порпори Фарінееллі / *Farinelli*, «*Митридат*» / «*Mitridate*» (1730), з Анджело Амореволі / *Angelo Amorevoli* в партії Митридата та Каффареллі / *Caffarelli* в партії Тіграна, «*Германік в Німеччині*» / «*Germanico in Germania*» (1732), у ролі Германіка виступив Доменіко Аннібалі / *Domenico Annibali*, у партії Армінію – Каффареллі, та інші.

фігури Марса, Любові до Вітчизни та Слави, головний герой опери та інші її персонажі завмирають у врочистій композиції, у завершальному жесті – «*dega lode è un divoto tacer*» / «гідною похвалою є шанобливе мовчання», – що фактично утворює *tableau vivant*¹. У такий спосіб Н. Порпора перетворює фінальний хор на самотійний урочистий номер у дусі традиції «*licenza*» (хоча формально це не зовсім так – виконавці головних партій не «виходять із ролі», а в партитурі немає позначки «*per la licenza*»).

Зазначимо, що у перший період творчості Н. Порпора працює й у маловідомому сьогодні жанрі серенати, стосовно якої О. Табуліна зазначає: «Першою і головною її відмінністю від опери та кантати є факт замовлення “з нагоди” та ідея музичного дарунка. Другою ознакою, яка розрізняє серенати від опери і кантати – алегоричні лібрето, часто з посиланням на міфологічні (античні) та історичні сюжети, при цьому алегорія спрямована на адресата і стає інструментом його прославлення. Третьою ознакою, яка пов’язана з попередньою, що є своєрідною візитівкою жанру – фінальний речитатив або окремо виписана частина (“*licenza*”), в яких містяться прославлення адресата або адресатів. Четверта ознака – проведення дійства в приватному (“закритому”) просторі – на відкритому повітрі або в приватному театрі...» (Табуліна, О. Б., 2023: 166). Все це знаходимо й у серенатах Н. Порпори, представлених у Неаполі. Серед них і «Анджеліка (Анджеліка і Медоро)» / «*L’Angelica (Angelica e Medoro)*» (1720) на лібрето П. Метастазіо, у якій дебютував один із найвідоміших учнів композитора Карло Броскі (Фаріnellі)².

Важливим епізодом наступного періоду творчості Н. Порпори став тимчасовий переїзд до Великої Британії (1733 – 1736), який супроводжувався певними змінами в його мисленні й визначив поступову трансформацію

¹ *Tableau vivant* – «... постава з одним або багатьма нерухомими й застиглими акторами в експресивній позі, що нагадує статую чи намальовану картину» (Паві, 2006: 198)

² Серед інших виконавців – Марія Бенті Булгареллі (Ла Романіна) / *Maria Benti Bulgarelli (La Romanina)*, Доменіко Джіцці / *Domenico Gizzi*, Франческо Вітале / *Francesco Vitale*, Марія Антонія Маркезіні (Ла Луккезіна) / *Maria Antonia Marchesini (La Lucchesina)*, Джоаккіно Коррадо / *Gioacchino Corrado*

жанрової палітри його творчості. На той час Лондон був одним із центрів культурного життя Європи, що привертав увагу багатьох митців, даючи широкі можливості для кар'єрного розвитку та, відповідно, фінансової підтримки художніх проєктів. Цілком у дусі того часу, цехова конкуренція передбачала публічні музичні змагання, що змусило Н. Порпора, який до цього працював переважно в жанрі *opera seria*, шукати нові шляхи комунікації з публікою. При цьому йшлося про змагання двох італійських оперних труп. Одну з них очолював Г.Ф. Гендель, завдяки якому жанр *opera seria* набув популярності у англійських слухачів (його трупа грала у Королівській Академії музики / Royal Academy of Music, а згодом у Королівському театрі Ковент-Гарден / Theatre Royal, Covent Garden). Іншу, так звану «Оперу знаті» / «Opera of the Nobility», що працювала під патронатом Фредеріка, принца Уельського / Frederick, Prince of Wales, очолив Н. Порпора, виступаючи спершу у Inn Fields Theatre, а потім у King's Theatre.

Підтримка оперних труп знаттю, вподобання якої розділилися, їхня боротьба за співаків-зірок і сценічні майданчики зробили суперництво Н. Порпори та Г.Ф. Генделя головною подією міського музичного життя. Слід зауважити, що у намаганнях привернути увагу публіки Г.Ф. Гендель доволі легко змінював стилі, форми та жанри: додавав у вистави хорові сцени, балетні номери тощо. Н. Порпора, навпаки, намагався дотримуватися надбань неаполітанської композиторської школи. Перша із представлених ним лондонській публіці сценічних композицій, «Аріадна на Наксосі» (1733), була написана у жанрі *opera seria*. Крім того, він запрошував до участі у спектаклях найвідоміших співаків того часу, таких як Фарінеї, Сенезіно / Senesino, Франческа Куццоні / Francesca Cuzzoni, з огляду на вокальну майстерність яких було створено його найвідоміші опери: «Поліфем» (1735), «Іфігенія в Авліді» (1735), «Мітрідат» (1736).

Поза сумнівом, гідний уваги й той факт, що саме в Лондоні Н. Порпорою було написано твір, поява якого була неможливою у ранній період його творчості, ставши ознакою сутнісних змін музичного мислення композитора.

Це пастіччо «Орфей», прем'єра якого відбулася 2 березня 1736 року в King's Theatre in the Haymarket (сьогодні відомий як His Majesty's Theatre, раніше Her Majesty's, розташований у Вест-Енді, центрі Лондона, біля Трафальгар-сквер).

Пастіччо – жанр, поширений в оперній практиці XVIII століття. Фактично, це оперна вистава, складена з популярних номерів із різних опер та інших творів одного або кількох композиторів; їхнє смислове (вербальне) наповнення могло змінюватися для утворення нової сюжетної лінії. Саме це й бачимо в «Орфеї», де драматургічний «каркас» твору, загальна архітектоніка дії, а також речитативи *secco* та *accompagnato* на текст лібрето Паоло Роллі / Paolo Rolli належать Н. Порпори. До цього каркасу композитор додає низку нових арій, серед яких – «Від найнещасливішого кохання» / «Dall'amor più sventurato» та «Марив зорею дня» / «Vaghegiai del dì la stella» – написані спеціально для Фаріnellі. Також до пастіччо включено арію «Щаслива під ясным небом проста пастушка» / «Felice ai sereni semplice pastorella» Франческо Араї / Francesco Araia, «Це безумство, якщо ви приховуєте» / «È follia se nascondete» Леонардо Вінчі (на текст П. Метастазіо), «Завжди перед такими чарівними поглядами» / «Sempre a sì vaghi rai» Йоганна Адольфа Гасе / Johann Adolf Hasse, запозичена з його опери на сюжет міфу про Орфея. Особливо популярний номер – «Я пастушок закоханий (і нещасний)» / «Son pastorello amante (e sventurato)» – у друкованому лондонському виданні приписується Н. Порпори з «позначкою сумніву», тоді як сучасна музикознавча література схильна пов'язувати його з колом Й. Гасе.

Також необхідно зазначити, що саме в Лондоні Н. Порпора починає активно працювати в камерно-інструментальних жанрах, що можна пояснити атмосферою аристократичного міста, де було багато музикантів-аматорів і, відповідно, розповсюджене камерне музикування. Тут з'являються 12 віолончельних сонат оп. 1 та «6 Sinfonie da camera» оп. 2 (1736). Інтерес до нових жанрів вважатимемо початком нового етапу творчості Н. Порпори, який, через фінансові збитки, спричинені конкуренцією з Г.Ф. Генделем, був змушений залишити Лондон та повернутися до материкової Європи.

Композитор подорожує між Віднем, Венецією й Неаполем, багато викладає¹. У цей час, під впливом лондонського досвіду та загальних тенденцій щодо переосмислення оперного жанру, зокрема *opera seria*, Н. Порпора свідомо працює над пошуком нових засобів виразності: саме в цей час він активно опановує нові або раніше не настільки важливі для себе жанри – це *serenata* й *festa teatrale* (урочисті музичні вистави на честь конкретних осіб чи подій (іменини, весілля, парадні виїзди намісників). Музична мова подібних творів вирізняється більшою, порівняно з *opera seria*, простотою: фрази стають коротшими й більш близькими до побутового мовлення; гармонії – яснішими; у фінальних сценах зростає роль хору. Також у таких творах часто з'являється фінальна «*licenza*» – коротка позасюжетна присвята правителю або патрону, коли співаки «виходять із ролей» і славлять адресата. У ці часи композитор створює перші свої *opera buffa*: «Вірний приятель» / «*L'amico Fedele*» на лібрето Джузеппе ді П'єтро / *Giuseppe di Pietro* (1739, Неаполь, *Teatro dei Fiorentini*); «Барон ді Дзампано» / «*Il barone di Zampano*» на лібрето П'єтро Трінчери / *Pietro Trinchera* (1739, Неаполь, *Teatro Nuovo*); «Тріумф відваги» / «*Il trionfo del valore*» (1741, Неаполь, *Teatro Nuovo*).

Зазначимо, що звернення до іншого оперного жанру, очевидно, не стало надто вдалим для композитора: хоча його комічні опери цілком відповідали тодішнім вподобанням публіки, вони не залишили суттєвого сліду в історії *opera buffa*. На відмінну від опусів інших італійських композиторів того часу (Леонардо Лео, Леонардо Вінчі, Джованні Баттісти Перголезі, Ніколо Логрошино / *Niccolò Logroscino*, пізніше Джованні Паїзієлло / *Giovanni Paisiello* й Доменіко Чімарози), Н. Порпора залишився в історії музики передусім як Майстер серйозної опери та вокальний педагог, учитель видатних співаків-солістів.

¹ Зокрема, у Дрездені він був вчителем принцеси Марії Антонії Вальпургіс / *Maria Antonia Walpurgis* (1747–1751), а у Відні – молодого Йозефа Гайдна, який служив у нього акомпаніатором і «фактотумом» (універсальний помічник). Відомими є зізнання Й. Гайдна, що саме з Н. Порпорою він вивчив справжні основи композиції

У середині 1750-х Н. Порпора повертається до рідного міста, викладає, а також намагається «перезапустити» оперну кар'єру в театрі San Carlo. На 30 травня 1760 року він готує ревізовану версію «Тріумфу Камілли» / «Il trionfo di Camilla» (перший неаполітанський показ опери відбувся ще в 1740-му), але цього разу вистава провалюється – через зміну смаків публіки у другій половині століття та її «втоми» від «застарілої» *opera seria*.

В цілому, останні роки життя композитора не можна назвати дуже продуктивними, що, ймовірно, пов'язано не тільки з доволі поважним віком, але й із тим, що стильові засади його творчості належали художній епосі, що вже відходила. Серед останніх творів композитора слід назвати ораторію «Ізраїль, визволений з Єгипту» / «Israel ah Aegyptiis liberatus» (1759), урочисту «Королівську увертюру» / «Ouverture Royale» (1763), написану для духового ансамблю, кантату «З новою порою року» / «Colla stagion novella».

Узагальнення відомостей про життя Н. Порпори, його співпрацю з певними театрами та співаками, історію подорожей різними містами Європи та, головне, зміни жанрово-стильових пріоритетів, дозволяє дійти висновку, що запропоновані раніше періодизації творчості композитора потребують уточнення, адже постають як дуже спрощені (що в цілому є типовим для будь-якого моделювання). Отже, на наш погляд, творчість Н. Порпори доцільно розподілити таким чином:

1708–1733 – ранній моножанровий період – Н. Порпора працює переважно в жанрі *opera seria*, наслідуючи базові принципи неаполітанської композиторської школи;

1733–1750 – період трансформацій, позначений суттєвими змінами художнього мислення композитора, що обумовлено, з одного боку, творчим суперництвом з Г.Ф. Генделем, з іншого – поступовою зміною суспільних ціннісних установок, яка визначає звернення італійського митця до камерно-інструментальних жанрів, пастіччо, опери-*buffa*, інтермецо;

1750 – 1768 – пізній період, який не можна вважати дуже продуктивним.

Н. Порпора переважно викладає, редагує написані раніше опери, працює у духовних та інструментальних жанрах.

Така схема уточнює попередні спроби осмислення творчої біографії композитора. Зокрема, англійський музикознавець Френк Вокер / Frank Walker у статті «Хронологія життя і творчості Нікола Порпори» / «A Chronology of the Life and Works of Nicola Porpora», опублікованій у журналі «Італійські студії» / *Italian Studies*, пропонував загальніший поділ життєтворчості композитора на ранній, зрілий і пізній етапи (Walker, F., 1951). Натомість американський музикознавець Курт Маркстром / Kurt Markstrom, дослідник неаполітанської опери XVIII століття, у статті «Порпора, Нікола Антоніо Джачінто» / «Porpora, Nicola Antonio Giacinto» для «Біографічного словника італійців» / «Dizionario Biografico degli Italiani» енциклопедичного інституту Treccani окреслював три стилістично відмінні фази творчості композитора: пізньобарокову манеру, сучасний неаполітанський стиль і пізній період, позначений переважанням церковної музики (Markstrom, K., 2016).

Проте в цих підходах не було чітко визначено межі періодів, тоді як запропонована нами модель дозволяє точніше співвіднести біографію Н. Порпори з еволюцією його жанрового мислення.

Зауважимо, що композиторський стиль Н. Порпори сформувався в межах італійської *opera seria* першої половини XVIII століття. Його письмо найточніше розкривається крізь кілька базових концептів музичного Бароко: доктрину афектів, риторичну природу музичного висловлювання, пріоритет вокальної лінії, форму *da capo*, розмежування речитативу й арії, а також культуру *bel canto* як єдність технічної дисципліни та художньої виразності. У цьому сенсі Н. Порпора постає не лише як представник неаполітанської школи, а як композитор, у творчості якого барокова система оперного мислення досягає особливо послідовного вокального втілення.

Барокова доктрина афектів у творчості Н. Порпори реалізується передусім через вокальну форму. Арія не просто «зупиняє» драматичну дію, а

переводить її у площину емоційного осмислення. У цьому полягає одна з найважливіших відмінностей барокової оперної драматургії від пізнішого психологічного театру: персонаж не завжди розвивається через безперервну дію, а часто розкривається через послідовність афективних станів. Тому арія *da saro* в творчості Н. Порпори постає не як формальна схема, а саме як механізм поглиблення афекту. Перший розділ арії фіксує основний емоційний стан, середній вносить контраст або внутрішній зсув, а повернення початкового матеріалу відкриває простір для варіантного прочитання – через динаміку, агогіку, фіоритури тощо.

У цьому аспекті показовою є думка І. Драч про природу оперної кантилени. Дослідниця наголошує, що в оперній кантилені долається імпульсивність безпосереднього почуття, а емоція постає очищеною від випадкового й приватного (Драч, І., 2010: 115–116). Це спостереження допомагає точніше пояснити функцію кантилени в Н. Порпори. Його *cantabile* не є лише красивою мелодією або засобом вокального милування. Кантиленна лінія у його аріях упорядковує афект, надає йому художньої форми, переводить емоцію з площини спонтанного переживання у площину музично-риторичного образу.

Саме тому в Н. Порпори кантилена й віртуозність не протиставляються одна одній. У пізнішому, спрощеному уявленні *bel canto* іноді редукують до «красивого співу» або суто технічної вправності. Проте для барокової вокальної культури ці явища були значно складнішими. Кантилена забезпечувала протяжність, пластичність і дихальну організацію афекту; віртуозність, зі свого боку, надавала йому енергії, напруги, блиску, іноді – героїчної або пристрасної загостреності. У повільних аріях особливого значення набували *legato*, *messa di voce*, рівність регістрів, контроль дихання та здатність утримувати довгу фразу. У швидких аріях на перший план виходили рухливість, точність інтонування, артикуляційна чіткість, легкість пасажів, широкі стрибки й ритмічна пружність. Проте в обох випадках техніка не була самодостатньою: вона служила афекту.

Підтвердження цього принципу знаходимо у спеціалізованих трактатах XVIII століття. Так, у праці італійського співака, педагога й теоретика Джованні Баттісти Манчіні / Giovanni Battista Mancini «Практичні думки й роздуми про фігурований спів» / «Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato» особлива увага приділяється *messa di voce*, *appoggiatura*, *trillo*, *mordente* та іншим засобам *canto figurato* / фігурованого співу (Mancini, G., 1774: розд. 9–10). Важливо, що Дж. Манчіні розглядає ці елементи не як довільне оздоблення мелодії, а як необхідні складові професійного співу, що потребують смаку, міри та відповідності характеру висловлювання. Показовим є його застереження щодо *appoggiatura*, *trillo* й *mordente*: вони є прикрасами співу, проте не можуть уживатися всюди, оскільки недоречно перевантаження ними руйнує «добрий порядок» музичної декламації (Mancini, G., 1774: 97). Такий підхід безпосередньо співвідноситься з вокальним письмом Н. Порпори: фіоритури, трелі, аподжатури, пасажі й каденційні розширення в його аріях мають бути зрозумілі як засоби риторичного посилення, а не як зовнішній блиск.

Одна з ключових рис композиторського стилю Н. Порпори – орієнтація на конкретний голос. Він писав для співаків виняткового рівня: Фарінеллі, Сенезіно, Каффареллі, Куццоні, Монтаньяна та інших виконавців, чиї вокальні й сценічні можливості визначали структуру та ступень складності оперних партій композитора. У партитурах Н. Порпори знайшли відображення темброві характеристики, діапазон, рухливість голосу, особливості верхнього й нижнього регістрів, здатність до тривалого дихання та сценічний темперамент видатних майстрів вокального мистецтва. Відтак вокальні партії в операх Н. Порпори можна розглядати як своєрідні вокальні портрети конкретних виконавців, що значною мірою пояснює складність їхнього сучасного відтворення.

Показовими в цьому аспекті є твори, написані у лондонському періоді. Не випадково, англійський музикознавець Девід Джон Думіган / David John Dumigan у дисертації «Опери Нікола Порпори для “Опери знаті”»: поезія та

музика» / «Nicola Porpora's Operas for the "Opera of the Nobility": The Poetry and the Music», аналізуючи п'ять лондонських опер композитора, підкреслює, що Н. Порпора не лише працював у межах загального неаполітанського стилю, а й адаптував його до англійської сцени та конкретного складу виконавців (Dumigan, D., 2014: 10–12).

У цьому контексті важливо, що в лондонських партитурах Н. Порпора використовує не тільки стандартну арію *da capo*, а й коротші або проміжні форми – *arietta*, *cavatina*, *arioso*. Д. Думіган наголошує, що такі форми не вводилися довільно, а з'являлися саме там, де цього вимагали драматична ситуація або характеристика персонажа (Dumigan, D., 2014: 190). Таким чином, навіть у межах нормативної структури барокової опери Н. Порпора шукав засоби для більш точного музично-драматичного втілення драматургії лібрето.

Це особливо важливо для розуміння специфіки музичного мислення Н. Порпори як драматурга голосу. Його стиль часто сприймали крізь призму вокальної складності, однак сама складність у нього має театральну функцію. Довгі мелізми можуть втілювати не лише блиск або тріумф, а й афективну напругу; широкі стрибки – не лише технічну сміливість, а й внутрішній злам або риторичний жест; протяжна кантилена – не лише ліричність, а й стан зосередженого переживання. У цьому сенсі віртуозність стає способом зробити афект переконливим для слухача.

Розмежування *recitativo secco*, *recitativo accompagnato* та арії у Н. Порпори також має концептуальне значення. Речитатив-сессо переважно забезпечує рух зовнішньої дії: повідомлення, рішення, конфлікт, діалог. Речитатив-ассокомпанато з'являється в моментах підвищеної емоційної або смислової напруги, коли слово потребує оркестрового підсилення. Арія, своєю чергою, концентрує афект у завершеній вокальній формі. Д. Думіган зазначає, що Н. Порпора використовував *accompagnato* не для механічного урізноманітнення схеми "сессо – арія", а для моментів високої драми та емоції (Dumigan, D., 2014: 206).

Невід'ємною складовою оперного спектаклю є оркестрова партія, яка в операх Н. Порпори набуває особливої ваги. Композитор працював у системі зіркового вокального виконавства, створюючи партії з урахуванням індивідуальних можливостей конкретних співаків. Відповідно оркестрове письмо також має гнучкий характер і підпорядковується афективно-риторичній логіці драматургії, реалізуючи виразні функції переважно у ключових сценічних моментах. У лондонських операх Н. Порпори інструментальний склад включає як струнну основу та basso continuo, так і додаткові темброві групи (гобої, фаготи, флейти, валторни, труби, литаври), що залучаються у конкретних драматичних ситуаціях. Збережені партитури та фрагменти опер композитора свідчать про практику адаптивного інструментального письма, орієнтованого на виконавські сили конкретної трупи.

Тут звернемо увагу на ще одну важливу рису стилю Н. Порпори – поєднання нормативності та індивідуалізації. З одного боку, він працює в межах усталених форм *opera seria*: типові арії, умовна драматургія, повторювані афективні ситуації, ієрархія персонажів. З іншого боку, кожна партія у нього зорієнтована на конкретну виконавську можливість, а кожен афект отримує власну вокальну форму. У цьому сенсі Н. Порпора не руйнує бароковий канон, а реалізує його максимально професійно: через точне співвідношення форми, голосу й емоційного змісту.

Таке розуміння дозволяє уникнути спрощеного погляду на Н. Порпору як на автора «ефектних арій для кастратів». Безумовно, його творчість пов'язана з феноменом співаків-зірок XVIII століття, однак саме завдяки цій системі він зміг розвинути один із найпослідовніших типів вокального письма доби Бароко. Його арії не просто демонструють можливості голосу; вони показують, як голос може стати головним носієм драматургії. У цьому полягає глибинна бароковість його стилю: музика не імітує «природне» почуття, а створює його художню модель за допомогою риторично організованого звуку.

Н. Порпора також важливий тим, що у його творчості *bel canto* постає не як пізніший романтичний міф, а як конкретна професійна практика XVIII століття. Вона охоплює техніку дихання, кантилену, рівність регістрів, гнучкість, чистоту інтонації, орнаментальну культуру, відчуття слова, сценічну поставу й риторичну переконливість. Саме таке розуміння *bel canto* випливає з поєднання трактатної традиції, педагогічних матеріалів і самої оперної практики Н. Порпори. Техніка голосу в цьому контексті не є нейтральною: вона стає мовою афекту.

Тож бачимо, що композиторський стиль Н. Порпори можна визначити як вокально-риторичний. Його центр – голос, але не голос як акустичний феномен і не голос як самоцільна демонстрація віртуозності, а голос як носій афекту, характеру, сценічного жесту й барокової драматургії. Кантилена в його операх моделює емоцію, надає їй пластичної завершеності; віртуозність інтенсифікує афект і робить його переконливим; орнаментика діє як форма риторичного уточнення; *da saro*-структура створює простір для виконавської інтерпретації; *assompragnato*-речитатив виділяє моменти особливої драматичної напруги. Саме завдяки цій системі Н. Порпора постає одним із найяскравіших представників барокової вокальної культури, у якій композитор, педагог і співак утворюють єдину художню модель.

Педагогічна діяльність Н. Порпори становить один із ключових вимірів його історичного значення. Якщо як композитор він належить до провідних представників неаполітанської *opera seria* першої половини XVIII століття, то як педагог він постає одним із тих майстрів, через яких барокова вокальна культура була перетворена на стійку професійну систему. У цьому сенсі постать майстра важлива не лише для історії опери, а й для історії європейського академічного співу загалом. Його школа демонструє той момент, коли голос починає мислитися не як природний дар або індивідуальна фізіологічна перевага, а як результат тривалого, методично організованого й художньо спрямованого виховання.

Важливо, що педагогіка Н. Порпори не існувала окремо від його композиторської практики. Навпаки, між ними простежується безпосередній зв'язок. Як педагог він формував співака, здатного володіти диханням, кантиленою, рівністю регістрів, орнаментикою, словесною артикуляцією й сценічною виразністю; як композитор він створював партії, у яких ці якості ставали художньою необхідністю. Саме тому вокальні партії в операх маестро можна розглядати не лише як сценічний матеріал, а й як продовження педагогічної системи: вони вимагають від виконавця саме тих навичок, які формувалися в неаполітанській школі *bel canto*.

Н. Порпора сформувався в освітньому середовищі Неаполя, де консерваторії XVIII століття були не лише закладами музичного навчання, а складними інституціями професійного виховання музиканта. Неаполітанська система передбачала тривалий і послідовний шлях, у якому спів, слухове виховання, сольфеджіо, гармонічне мислення, композиція, імпровізаційна практика й сценічна культура не розділялися механічно. Учень мав опанувати не окрему «техніку голосу», а цілісну музичну мову. Саме ця цілісність і стала підґрунтям педагогічної практики Н. Порпори.

У сучасних дослідженнях неаполітанської школи особливо наголошується на поетапності навчання. За спостереженням Г. Твердової, система, у межах якої Н. Порпора навчав своїх учнів, була спільною для неаполітанських консерваторій: музична освіта починалася з *solfeggio parlato*, роками продовжувалася в *solfeggio cantato*, далі учні переходили до *partimento*, контрапункту й лише потім розподілялися за інструментальними або спеціальними класами (Твердова, О. В., 2023: 12). Це свідчить, що вокальна школа Н. Порпори не була системою швидкого вироблення зовнішнього ефекту. Вона передбачала багаторічне формування слуху, дихання, голосового апарату, музичного мислення й художнього смаку.

Першим етапом цієї системи було *solfeggio parlato* – «розмовне» сольфеджіо. Його сенс полягав у тому, що учень ще не зосереджувався на повноцінному вокальному звучанні, а насамперед опановував інтонаційно-

ритмічну граматику музики. На цьому рівні формувалися слухова увага, точність ритмічного читання, відчуття метра, інтервальна орієнтація, здатність утримувати мелодичну лінію та розуміння співвідношення музичного й словесного акценту. Для барокової вокальної культури це мало принципове значення, бо співак мав бути не лише носієм красивого тембру, а виконавцем, здатним риторично мислити музичну фразу.

Solfeggio parlato було пов'язане з ширшим бароковим розумінням музики як риторичної мови. Перш ніж співати афект, учень мав навчитися «читати» його інтонаційну структуру. Саме тут закладався зв'язок між музичним жестом і словом, між ритмом і декламацією, між інтервалом і виразовим сенсом. Тому «розмовне» сольфеджіо не можна вважати лише підготовчим технічним етапом. Воно формувало фундамент музичного мислення, без якого подальша вокальна свобода була б неможливою.

Другим етапом ставало solfeggio cantato – «проспіване» сольфеджіо. На цьому рівні інтонаційні й ритмічні моделі переносилися у вокальне звучання. Тут починалося формування власне bel canto: legato, кантилени, регістрової рівності, дихальної витривалості, чистоти інтонування, артикуляційної точності, гнучкості голосу й поступової готовності до орнаментального співу. Важливо, що завдання у solfeggio cantato ускладнювалися поступово. Учень не переходив одразу до складної віртуозності; спершу він мав стабілізувати основи – дихання, опору, рівномірність звуковедення, слуховий контроль і природність переходів між регістрами.

Ця поетапність є однією з головних ознак педагогіки Н. Порпори. Вокальна техніка не нав'язувалася голосу зовні, а вирощувалася поступово, через щоденну роботу з інтонацією, диханням, фразою, артикуляцією й орнаментом. Саме тому школа Н. Порпори була здатна виховувати співаків виняткового рівня: вона не спиралася на випадковий талант, а створювала умови для системного розвитку природних можливостей голосу.

Окреме місце в неаполітанській системі займало partimento – практика роботи з басовими моделями, яка розвивала гармонічне й композиційне

мислення. Для сучасного співака це може здаватися сферою, віддаленою від вокальної техніки, однак для XVIII століття такий зв'язок був органічним. Виконавець мав розуміти не лише мелодію, яку він співає, а й гармонічне поле, у якому вона існує. *Partimento* розвивало відчуття кадансів, гармонічних тяжінь, структурної логіки фрази. Завдяки цьому співак міг усвідомлено будувати орнаментику, відчувати місця напруження й розв'язання, розуміти драматургію *da capo*-арії не як механічну схему, а як поле виконавського рішення.

Після *solfeggio* й *partimento* важливим етапом ставав контрапункт. Його вивчення також було необхідним не лише для композиторів, а й для виконавців. Контрапунктичне мислення розвивало здатність чути кілька ліній одночасно, розуміти взаємодію голосу й басу, відчувати поліфонічну й гармонічну логіку музики. У такій системі співак формувався як музикант широкого профілю. Саме тому Н. Порпора міг бути педагогом не лише для вокалістів, а й для композиторів: його школа охоплювала не тільки техніку звукоутворення, а й загальну музичну культуру.

У центрі педагогіки Н. Порпори перебувало дихання як основа вокального процесу. Барокове *bel canto* вимагало від співака не просто достатнього запасу повітря, а здатності керувати фразою в часі. Довгі кантиленні лінії, *da capo*-арії, *messa di voce*, філірування звуку, плавні *diminuendo* й *crescendo*, тривалі мелізми й каденційні розширення були неможливі без високої дихальної дисципліни. Тому дихання в цій школі виконувало не лише фізіологічну, а й художню функцію: воно забезпечувало цілісність афекту, пластичність фрази й переконливість вокального висловлювання.

Не менш важливою була робота над рівністю регістрів. Для Н. Порпори, як і для всієї старої італійської школи, ідеальний голос не мав демонструвати межі між регістровими зонами. Тембр мав залишатися цілісним, звук – керованим, перехід між нотами – природним. Це мало особливе значення для барокового репертуару, де вокальна лінія часто містить широкі стрибки, зміну

теситури, довгі пасажі й різні типи орнаментики. Без реєстрової рівності така музика втрачала б не лише технічну чистоту, а й риторичну переконливість.

Важливо також, що орнаментика в педагогіці Н. Порпори не була зовнішнім оздобленням мелодії. Вона належала до сфери *canto figurato* – фігурованого співу, у якому прикраса є частиною музичної мови. У трактаті Дж.Б. Манчіні «Практичні думки й роздуми про фігурований спів» значну увагу приділено таким елементам, як *messa di voce*, *appoggiatura*, *trillo*, *mordente*, *portamento* (Mancini, G., 1774). Ці засоби розглядаються як необхідні складові професійного співу, але вони потребують смаку, міри й відповідності характеру висловлювання. Такий підхід цілком відповідає порпорівській системі: співак мав не просто володіти прикрасами, а розуміти, коли й навіщо їх застосовувати.

Особливо важливим документом для розуміння цього типу вокального виховання є рукопис «Сольфеджіо Карло Броскі, званого Фаріnellі». За описом італійського музикознавця Луїджі Верді / Luigi Verdi у статті «Рукопис “Сольфеджіо Карло Броскі, званого Фаріnellі”: від П’яченци до Сан-Франциско» / «Il manoscritto del “Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli”: da Piacenza a San Francisco», рукопис зберігається у Колекції Френка В. де Белліса / Frank V. de Bellis Collection при Бібліотеці Дж. Пола Леонарда / J. Paul Leonard Library Університету штату Сан-Франциско / San Francisco State University. Він має дванадцять сторінок і містить десять *solfeggi*. На титулі вжито слово *Solfeggio* в однині, однак фактично йдеться про десять окремих вправ, кожна з яких складається з двох частин – *Adagio* та *Allegro* – в одній тональності, написана для сольного голосу в сопрановому ключі, без тексту й без генерал-басу / *basso continuo* (Verdi, L., 2018: 181–182).

Це джерело потребує обережного трактування. Його не слід механічно оголошувати прямим авторським документом Н. Порпори. Л. Верді підкреслює, що про сам рукопис відомо небагато, а також звертає увагу на його особливості: дуже високу теситуру, значну технічну складність, відсутність тексту й *basso continuo*, а також те, що матеріал, найімовірніше,

був призначений для високого голосу (Verdi, L., 2018: 182). Тому коректніше говорити не про «сольфеджіо Н. Порпори» у вузькому сенсі, а про документ, що належить до неаполітанської вокальної традиції, який дає змогу реконструювати рівень технічних вимог, близьких до порпорівської школи.

Структура цих *solfeggi* є надзвичайно показовою. Кожна вправа поєднує *Adagio* й *Allegro*. Така двочастинність відтворює саму логіку *bel canto*: співак має бути здатним і до протяжної кантилени, і до швидкої віртуозності. *Adagio* формує довгу фразу, дихальну витривалість, рівність звучання, плавність *legato*, здатність до динамічних нюансів і тембрової стабільності. *Allegro*, навпаки, активізує рухливість, пасажну техніку, точність атаки, ясність артикуляції, метроритмічну організованість і орнаментальну свободу.

У частинах *Adagio* першочергового значення набуває кантиленність. Тут співак мусить утримувати вокальну лінію без втрати тембрової рівності, інтонаційної чистоти й внутрішнього руху фрази. Такі вправи розвивають здатність до довгого дихання, рівного *legato*, м'якого динамічного керування й витриманого звуковедення. Саме ця сторона школи Н. Порпори безпосередньо пов'язана з його оперним письмом: його арії вимагають від виконавця не короткого ефекту, а здатності тримати афект у довгій музичній арції.

У частинах *Allegro* на перший план виходить техніка рухливості. Тут формуються швидкі пасажі, точна артикуляція, легкість голосу, чистота інтонування в складних інтервальних послідовностях, уміння виконувати орнаментальні фігури без втрати опори й тембрової якості.

Саме поєднання *Adagio* й *Allegro* демонструє технічну екстремальність вимог школи. Співак мав володіти протилежними на перший погляд якостями: стійкістю й рухливістю, м'якістю і чіткістю, тривалим диханням і швидкою реакцією, кантиленою й фігурацією. Така універсальність пояснює, чому учні Н. Порпори ставали виконавцями європейського масштабу. Вони були підготовлені не до одного типу арії, а до цілого спектра барокових афектів і вокальних ситуацій.

Особливу увагу треба звернути на поступовість цієї системи. Технічна складність не з'являється як самоціль. Вона виростає з фундаменту: спочатку слух, ритм і декламація; потім кантилена, дихання й реєстрова рівність; далі рухливість, орнаментика, свобода фразування; після цього – гармонічне й композиційне мислення через *partimento* і контрапункт. Саме тому школа Н. Порпори може бути описана як система професійної дисципліни, де свобода виконавця є результатом тривалого виховання, а не спонтанної імпровізації.

Коло учнів Н. Порпори підтверджує масштаб його педагогічного впливу. Найвідомішим був Фарінееллі один із найвидатніших співаків XVIII століття. Його мистецтво стало символом вокальної культури того часу, а технічна досконалість, свобода дихання, блискуча колоратура й здатність до кантилени безпосередньо пов'язані з порпорівською школою. Саме Фарінееллі найчастіше постає як головний доказ ефективності цієї педагогіки.

Іншим видатним учнем був Гаetano Майорано / Gaetano Majorano, відомий як Каффареллі. Його виконавський тип також репрезентує ідеал барокового *bel canto*: віртуозну рухливість, силу сценічного темпераменту, блискучу технічну оснащеність. Поруч із ним варто згадати, Порпорино, Феліче Салімбені / Felice Salimbeni, Реджину Мінготті / Regina Mingotti, Катерину Габріеллі / Caterina Gabrielli. Ці співаки діяли в різних центрах Європи, тому школа Н. Порпори не залишилася локальним неаполітанським явищем, а стала частиною ширшої європейської вокальної культури.

Важливим є і те, що серед учнів Н. Порпори були не лише вокалісти, а й композитори. До його учнів належали Й. Гассе, Сальваторе Ланцетті / Salvatore Lanzetti, а також Й. Гайдн. Особливо показовою є ситуація з останнім. Д. Думіган, спираючись на біографічні джерела, зазначає, що у Відні Н. Порпора взяв молодого Гайдна як асистента, слугу й учня, а сам Гайдн пізніше визнавав, що отримав від Н. Порпори значну користь у співі, композиції та італійській мові (Dumigan, D., 2014: 29). Цей факт суттєво

розширює уявлення про педагогічну роль Н. Порпори: він передавав не тільки вокальну техніку, а систему музичного мислення.

Через Й. Гайдна вплив Н. Порпори виходить за межі барокової *opera seria*. Заняття з італійської вокальної стилістики, композиції й контрапункту були важливими для формування раннього професійного досвіду Й. Гайдна. Тому Н. Порпора постає не лише як учитель співаків, а як представник традиції, що вплинула і на ширшу музичну культуру другої половини XVIII століття. У цьому сенсі його педагогіка перебуває на межі вокального, композиторського й загальномузичного досвіду.

Значення Н. Порпори особливо виразно розкривається в історичній перспективі *bel canto*. І. Драч слушно зауважує, що саме поняття *bel canto* як спеціальний термін активно оформлюється пізніше, у XIX столітті, тоді як явища, які ним позначаються, мають значно давніше походження (Драч, І., 2010: 113). Це важливе уточнення: Н. Порпору не слід прямо ототожнювати з романтичним *bel canto* Дж. Россіні, В. Белліні чи Г. Доніцетті. Проте його школа становить фундамент, без якого вокальна культура XIX століття не могла б сформуватися.

Саме тому творчість Н. Порпори можна розглядати як перехідну ланку між бароковою традицією та романтичним вокальним стилем XIX століття. З одного боку, вона належить до світу *opera seria*, традиції кастратного вокального виконавства, *da capo*-арії, риторики афектів і барокового *canto figurato*. З іншого боку, сформовані в його вокальній школі принципи – *legato*, кантилена, *messa di voce*, *portamento*, рівність регістрів, дихальна витривалість, гнучкість голосу та орнаментальна свобода – не зникли після занепаду барокового оперного театру. Вони були переосмислені в класичній і романтичній опері, де набули нового драматургічного й естетичного значення..

У цьому переході змінюється не сама цінність техніки, а її історична функція. У бароковій *opera seria* технічна досконалість голосу була насамперед засобом репрезентації афекту, риторичної переконливості й сценічного

блиску. У романтичному *bel canto* XIX століття ті самі принципи починають працювати в іншій драматургічній системі: кантилена стає засобом психологічного розкриття, *portamento* – знаком емоційної напруги, *messa di voce* – інструментом індивідуалізованого переживання, а віртуозність – частиною характеру й сценічної дії. Саме тут видно історичну тяглість: барокова техніка не зникає, а змінює художній контекст.

У цьому сенсі педагогіка Н. Порпори має аксіологічне значення. Вона є свідченням, що *bel canto* – це не лише «краса голосу», а система професійної відповідальності. Її основою є слухова точність, контроль дихання, темброва рівність, логіка фразування, орнаментальна культура й розуміння афекту. Техніка в цій системі не протиставлена художній виразності; навпаки, вона є умовою свободи виконавського висловлювання. Учень майстра мав навчитися не просто виконувати складні пасажі, а керувати голосом так, щоб технічна дія ставала переконливим музично-драматичним жестом.

Саме тому «Сольфеджіо Фаріnellі» є настільки важливим для розуміння школи Н. Порпори. Адже вони зафіксували систему вправ, у якій кожен елемент має педагогічне призначення. Водночас ці *solfeggi* не слід розглядати лише як “вправи для голосу”. У них закладена модель музичного мислення. Співак навчається не тільки брати ноти, а формувати фразу, відчувати напругу й розв’язання, керувати часом, дозувати дихання, розгортати афект, не руйнуючи стилістичної міри. Саме ця здатність відрізняє *bel canto* від механічної вокальної вправності. У школі Н. Порпори голос стає інструментом музичної риторики, а техніка – способом художньої аргументації.

Педагогічна система Н. Порпори також пояснює специфіку його композиторського письма. Він створював музику для голосів, які могли реалізувати найвищий рівень вимог. Тому довгі фрази, широкі стрибки, насичена орнаментика, складна теситура й віртуозні пасажі в його операх не є випадковим ускладненням. Це природний результат педагогічної культури, де співак сприймався як професіонал, здатний витримувати високу технічну й

художню напругу. Саме тому опера й школа Н. Порпори пояснюють одна одну.

У вітчизняному музикознавчому просторі наявний приклад аналізу того, як педагогічна логіка Н. Порпори переходить у сферу оперного письма та сучасної виконавської інтерпретації. Матеріалом дослідження є арія Ачі «Alto Giove» з опери «Поліфем». І. Щербіна розглядає цей номер як феномен барокового *bel canto* в контексті НІРР-інтерпретації. У центрі її аналізу – афект, структура та семантика різних редакцій арії, особливості композиторського письма, а також принципи колоратурного втілення художнього образу. Ці спостереження є важливими для характеристики Н. Порпори як педагога, оскільки арія демонструє не абстрактну вокальну красу, а конкретну систему вокального контролю, в якій кантилена, дихання, орнаментика й афект перебувають у збалансованій взаємодії.

Особливо показовим є сформульований І. Щербіною принцип виконання: «фонація речення починається гідно, із виразом почуттів, без імпровізаційної орнаментики першої довготривалої складо-ноти; мінімізовано чисельність виконання колоратур; мелодію останніх 3-х тактів максимально прикрашено мелізмами» (Щербіна, І., 2020: 125). У цьому спостереженні виявляється сутність горпорівської школи: техніка не повинна перекривати слово й афект, а має розгортатися поступово, відповідно до драматургії фрази.

Показовим прикладом взаємозв'язку педагогічної та композиторської практики є також арія Ахілла «В душі, що вже страждає» / «*Nel già bramoso petto*» з опери «Іфігенія в Авліді» (1735). Вона була створена для Фарінеллі й тому безпосередньо враховує ті якості голосу, які становили ідеал композиторської школи: виняткову дихальну витривалість, здатність до довгого фразування, рівність звучання в різних регістрах, технічну рухливість і свободу орнаментального мислення. У цьому номері вокальна складність не є самодостатнім ефектом, а постає як художній спосіб виявлення афекту.

Арія поєднує кантиленну основу з віртуозною насиченістю. Її музичний матеріал вимагає від виконавця не лише точного інтонування й легкості у

пасажах, а й уміння утримувати цілісну драматичну лінію. Саме ця подвійність є принциповою для розуміння школи Н. Порпори: співак має одночасно володіти технікою і підпорядковувати її виразовій меті. Довгі вокальні побудови потребують контрольованого дихання й стійкої опори, тоді як орнаментальні фігури, швидкі рухи й мелізматичні розгортання вимагають гнучкості голосу та високої артикуляційної точності.

Особливо важливо, що в оперному спектаклі голос не існує ізольовано від оркестрової тканини. Співвідношення вокальної партії та інструментального супроводу створює драматичну рівновагу: оркестр не лише підтримує співака, а й окреслює афективний простір висловлювання. Тому «В душі, що вже страждає» можна розглядати не просто як блискучу арію для «зіркового» соліста, а як сценічне втілення педагогічного ідеалу Н. Порпори. У ній ті принципи, які формувалися через *solfeggio* (робота над кантиленою, диханням, регістровою рівністю і *canto figurato*), переходять у сферу оперної драматургії.

Саме тому ця арія є важливою для характеристики системи Н. Порпори-педагога. Вона демонструє, що його школа була спрямована не на абстрактне вдосконалення голосу, а на підготовку виконавця до конкретної сценічної дії. У випадку Фарінеллі композитор мав справу з голосом виняткових можливостей, однак ці можливості були осмислені не як привід для зовнішнього блиску, а як засіб художнього моделювання афекту. Отже, «В душі, що вже страждає» підтверджує центральну тезу про Н. Порпору: його педагогіка й оперне письмо утворюють єдину систему, у якій технічна досконалість голосу стає формою музично-драматичної виразності.

У підсумку, можна сказати, що педагогічна діяльність Н. Порпори була одним із головних чинників формування європейського *bel canto*. Неаполітанська система *solfeggio parlato*, *solfeggio cantato*, *partimento*, контрапункту й *canto figurato* створювала комплексну модель музиканта, у якій вокальна техніка, слух, гармонічне мислення, орнаментальна культура й сценічна виразність були взаємопов'язаними. «Сольфеджіо Фарінеллі»

підтверджує поступовість і водночас екстремальність цієї школи: від ритміко-інтонаційного фундаменту й кантилени до віртуозної рухливості та орнаментальної свободи. Через Фаріеллі, Каффареллі, Порпорино, Р. Мінготті, Габріеллі, Й. Гассе й Й. Гайдна педагогічні принципи Н. Порпори поширилися далеко за межі Неаполя. Саме тому Н. Порпора постає як одна з центральних фігур вокальної історії XVIII століття – педагог, який поєднав барокову риторику голосу з тією традицією академічного співу, що в XIX столітті отримала нове життя в романтичному *bel canto*.

Аксіологічне осмислення творчості Н. Порпори передбачає розгляд його спадщини не лише як історичного факту, а як ціннісного явища, здатного змінювати сучасне уявлення про музичне Бароко. Н. Порпора належить до тих композиторів, чия роль у XVIII столітті була значною, але в подальшій історичній пам'яті виявилася недостатньо закріпленою. Саме тому завершення підрозділу, присвяченого його творчості, має вивести аналіз за межі біографії, періодизації, стилю й педагогіки та поставити питання про сучасну цінність його доробку. У цьому контексті Н. Порпора постає не тільки як автор *opera seria*, а як фігура, через яку можна побачити ширшу проблему: як змінюється музичний канон, чому певні явища витісняються з репертуару і за яких умов вони повертаються в сучасну культуру.

Причини тривалого забуття Н. Порпори пов'язані насамперед зі зміною театральних смаків у другій половині XVIII та в XIX століттях. Його творчість була тісно пов'язана з естетикою *opera seria*, тобто з жанром, у якому провідну роль відігравали риторика афектів, арія *da capo*, вокальна віртуозність, умовна драматургія та система співаків-зірок. Для XVIII століття ця модель була органічною, оскільки відповідала тогочасному розумінню оперного театру як простору репрезентації афектів, моральних конфліктів, міфологічних і героїчних сюжетів. Однак у XIX столітті оперна культура дедалі більше орієнтувалася на інші принципи: безперервність драматичної дії, психологічну індивідуалізацію персонажа, посилення ролі оркестру, нову систему голосових типів і романтичний конфлікт. Саме тому стара модель *opera seria*

почала сприйматися як умовна, архаїчна і менш придатна для нового театрального досвіду.

Це важливо для пояснення історичної ситуації: барокове *bel canto*, пов'язане з кастратською культурою, *da capo*-формою, *canto figurato* і риторикою афектів, не зникає повністю, але його принципи переходять в інший естетичний простір. У XIX столітті кантилена, *legato*, *portamento*, *messa di voce* та віртуозність отримують нові функції: вони дедалі більше служать не репрезентації узагальненого афекту, а психологізації образу, індивідуалізації переживання, драматичному розвитку. Через це творчість Н. Порпори, яка належала попередній системі вокального театру, на тривалий час опинилася поза центральним репертуарним каноном.

Додатковим чинником стало те, що музична історіографія довго вибудовувала образ барокової опери навколо обмеженого кола імен. Д. Думіган підкреслює, що дослідження італійської опери в Лондоні першої половини XVIII століття традиційно фокусувалися переважно на Г. Ф. Генделі, тоді як інші композитори, активні в тому самому середовищі, залишалися значно менш вивченими (Dumigan, D., 2014: 3). Це спостереження важливе не тільки для лондонського періоду Н. Порпори, а й для ширшого розуміння його історичної долі. Композитор, який у XVIII столітті був серйозним конкурентом Г. Ф. Генделя й одним із провідних майстрів неаполітанської вокальної школи, у подальшому став менш відомим.

Водночас забуття не означає втрати художньої цінності. Навпаки, воно демонструє, що репертуарний канон є історично змінним. Твори можуть випадати з активного обігу не через естетичну слабкість, а через зміну виконавських можливостей, смаків публіки, театральних інституцій та наукових пріоритетів. У випадку Н. Порпори особливо важливим є зв'язок його музики з виконавською культурою XVIII століття. Для повноцінного сценічного життя його опер потрібні співаки, здатні володіти кантиленою, довгим диханням, регістровою рівністю, складною орнаментикою, риторичним фразуванням і стилістичною мірою. Коли такий тип виконавської

культури зник із повсякденної театральної практики, значна частина його музики втратила природний механізм сценічного відтворення.

Саме тому сучасне повернення Н. Порпори має значення культурної реституції. У цьому контексті реституція означає не просте «відновлення старого репертуару», а повернення в культурну пам'ять явища, яке було витіснене історичними обставинами. Повернення опер Н. Порпори дає змогу скоригувати уявлення про мистецтво XVIII століття, у якому опера *seria* постає не як застигла схема або набір віртуозних арій, а як складна система взаємодії композитора, лібретиста, співака, театру, публіки й педагогічної традиції. Н. Порпора особливо цінний тим, що поєднує всі ці рівні: він був композитором, педагогом, практиком театру й одним із носіїв неаполітанської школи *bel canto*.

У сучасній науці ця потреба повернення вже усвідомлюється. І. Щербіна прямо зазначає, що творчість Н. Порпори залишається одночасно безцінною і недостатньо дослідженою, а його спадщина поступово відроджується фахівцями, компетентними в історично інформованому виконавстві (Щербіна, І., 2020: 121–122). Це свідчить, що сучасна актуалізація Н. Порпори вже не обмежується фактом виконання його арій; вона стає предметом наукового аналізу, виконавської методики та інтерпретології.

Головним чинником, що вплинув на «повернення Н. Порпори», безумовно, став НІРР – рух, що привернув увагу до барокової артикуляції, строю, темпу, орнаментики, *basso continuo*, співвідношення слова і музики, риторики афектів, а також до специфіки вокального звуковедення. О. Гужва і Н. Миколайчук, досліджуючи інтерпретацію барокової вокальної музики у мистецтві XX – XX століть, зазначають, що для сучасного вокаліста важливими стають вимоги, пов'язані з особливостями барокової партитури, історично інформованим і технічним виконанням (Гужва, О., Миколайчук, Н., 2019: 151–153). Такий підхід важливий коли ми звертаємося до творчості Н. Порпори, оскільки показує: бароковий репертуар не може бути

переконливо виконаний лише засобами узагальненої академічної вокальної традиції. Він потребує спеціальної стилістичної компетентності.

У цьому сенсі НІРР не є лише технікою реконструкції. Він виконує ціннісну й герменевтичну функцію: повертає твору його історично обумовлену логіку. Для оперної спадщини Н. Порпори це особливо важливо, бо його музика розкривається через точне розуміння того, як працюють всі складові оперного жанру (*da capo*, кантилена, філірування звуку, *messa di voce*, вокальна орнаментика, речитатив). Якщо ці елементи будуть представлені лише як зовнішні прикраси, ця музика втрачає смислове навантаження й стає просто низкою «ефектних номерів». Якщо ж вони прочитуються в контексті барокової риторики, його твори виявляють внутрішню драматургічну й емоційну складність.

Важливою теоретичною опорою тут може бути концепція Ю. Ніколаєвської. У монографії «*Homo Interpretatus*» дослідниця виділяє серед виконавських стратегій, зокрема, стратегію реконструкції, тобто НІР-стратегію, а також актуалізуючу стратегію (Ніколаєвська, Ю., 2020: 474). Це дозволяє точніше описати сучасне повернення Н. Порпори, що поєднує реконструктивний і актуалізуючий виміри: з одного боку, виконавець і диригент працюють із бароковими принципами, з іншого – сучасна сцена надає твору нового смислового звучання для слухача ХХІ століття.

Саме тут особливу роль відіграє режисерський театр. Барокова *opera seria* від початку була умовним жанром: вона працювала з міфологічними сюжетами, символічними образами, афектами, риторичними жестами й театральною репрезентацією влади, любові, страждання, ревності, жертвності. Тому сучасне режисерське прочитання не обов'язково руйнує її природу. Навпаки, воно може виявити ті смисли, які в традиційній концертній або напівмузейній подачі залишаються прихованими. Сучасна режисура здатна перевести барокову умовність у мову сценічної метафори, психологічного напруження, тілесності, пам'яті, травми й екзистенційного вибору.

Для опер Н. Порпори це особливо продуктивно. Його сюжети часто вибудовані на міфологічному або героїчному матеріалі, але за цією зовнішньою умовністю приховані гострі людські стани. У «Поліфемі» трагедія Ачі й Галатеї, ревності Поліфема, мотив смерті й перетворення можуть бути прочитані не тільки як барокова міфологічна фабула, а як драма бажання, влади, втрати й переходу за межу людського існування. Саме тому Арія «Високий Юпітер» в сучасному сприйнятті виходить за межі «відомого красивого номера»: вона стає моментом афективного просвітлення, де голос фіксує вдячність, біль, подолання смерті та перехід до іншого буттєвого стану.

Актуалізація творчості Н. Порпори має також педагогічну цінність. Його музика повертає сучасного виконавця до питання про зв'язок техніки й сенсу. У бароковому *bel canto* немає механічного поділу на «технічне» й «виразове»: дихання, *legato*, *messa di voce*, трель, портаменто, каденція, фіоритура й орнаментальна свобода є одночасно технічними та смисловими явищами. Саме тому вивчення Н. Порпори важливе не лише для істориків музики, а й для вокальної педагогіки. Воно показує, що технічна досконалість голосу в старій італійській школі була засобом художнього мислення, а не самостійною демонстрацією можливостей.

Аксіологічний вимір цієї проблеми полягає в тому, що через Н. Порпору сучасна культура повертає собі втрачений пласт вокально-театральної пам'яті. Творчість Н. Порпори дає змогу побачити, що історія опери не зводиться до лінії від бароко до класицизму, романтизму й далі, де попередні явища існують лише як підготовка майбутнього. Вона репрезентує добу, у якій голос був центральним інструментом драматургії, педагогіка була частиною композиторської практики, а віртуозність не протиставлялася емоційній глибині.

Таким чином, сучасне повернення Н. Порпори слід розуміти як акт культурної реституції. Воно відновлює не лише ім'я композитора, а й цілу систему барокового вокального мислення. Завдяки історично інформованому виконавству твори композитора отримують можливість звучати у стилістично

переконливому вигляді; завдяки сучасному режисерському театру вони входять у простір актуальних смислів; завдяки музикознавчому аналізу вони перестають бути репертуарними рідкостями і стають об'єктом повноцінного наукового осмислення. У цьому полягає головна цінність ревіталізації творчості Н. Порпори: вона повертає бароковій *opera seria* її художню складність, педагогічну вагу й екзистенційну глибину.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що Н. Порпора є однією з ключових постатей для розуміння музичного Бароко як вокально-риторичної культури. Його забуття в XIX столітті було наслідком зміни естетичних моделей, занепаду старої *opera seria* та переорієнтації опери на інший тип драматургії. Проте сучасна актуалізація його творчості показує, що ця музика не втратила смислового потенціалу. Вона потребувала нових умов прочитання – НІРР, інтерпретологічної рефлексії, режисерського театру й сучасного вокального досвіду. Саме в цих умовах Н. Порпора постає не як «забутий майстер», а як композитор, через якого сучасність заново відкриває цінність барокового голосу, афекту й *bel canto*.

Висновки до розділу 1.

Проведений у першому розділі роботи аналіз дозволяє дійти висновку, що вокальна культура доби Бароко є важливим етапом розвитку європейського музичного мистецтва, у межах якого сформувалися базові принципи оперного мислення, вокального виконавства та педагогіки. Її специфіка визначається, насамперед, категоріями афекту та театральності, які структурують як оперну драматургію, так і вокальну техніку. У цей період опера закріплюється як провідний жанр, а сольний спів і система *bel canto* набувають стабільних стильових ознак.

Зазначено, що ключову роль у становленні *bel canto* відіграла італійська школа, в межах якої взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної практик сприяла формуванню уявлень про співака як учасника театральної дії. Значний вплив на естетичні та виконавські стандарти епохи мала практика

кастратного співу, що визначила специфіку вокального ідеалу барокової опери.

У сучасному музикознавчому дискурсі барокова вокальна культура розглядається не лише як історично завершене явище, а як традиція, може бути відновлена у виконавській практиці. При цьому зусилля представників історично-інформованого виконавства (НІРР) спрямовані на відтворення не лише тексту музики, а й принципів афектної драматургії, вокальної риторики та стильового мислення, притаманного епосі.

У цьому контексті творчість Н. Порпори репрезентує одну з найяскравіших моделей барокової вокальної системи, в якій афект і театральність визначають принцип організації музичного матеріалу. Його вокально-педагогічна концепція демонструє підпорядкування технічних засобів художньому завданню, де техніка функціонує як інструмент реалізації драматургічного змісту. Таким чином, окреслені особливості барокової вокальної культури дозволяють простежити її не лише як історичну систему, а й як традицію, що продовжує впливати на сучасну виконавську практику.

РОЗДІЛ 2 ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ Н. ПОРПОРИ У СУЧАСНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ

2.1. Оперні вистави

Останнім часом оперна спадщина Н. Порпори стає все більш важливою частиною виконавської практики, хоча цей процес не є рівномірним ані у хронологічному, ані у кількісному вимірах. Перш за все, звертає на себе увагу обмежена кількість творів, до яких звертаються виконавці, та розмаїття форм їхньої презентації – це повноцінні сценічні постановки, концертні версії, студійні / концертні аудіозаписи, окремі арії. В цілому ж, можна сміливо стверджувати, що відродження оперної спадщини Н. Порпори відбувається завдяки сукупності індивідуальних ініціатив виконавців, режисерів-постановників, художніх керівників барокових фестивалів. Початок цього процесу пов'язаний з іменами диригентів Массіміліано Карраро / Massimiliano Carraro, Андреаса Вольфа / Andreas Wolf та режисерів Бенедикта Боррманна / Benedikt Bormann та Массімо Гаспарона / Massimo Gasparon, чії версії опер Н. Порпори змінили їхній статус від чогось архівного, що має виключно дослідницький інтерес на те, що має художню цінність не тільки для вузькопрофільних фахівців, а й для широкого загалу. Оскільки ці митці мало відомі в україномовному просторі, наведемо стислі відомості про них.

М. Карраро – італійський диригент, піаніст, клавесиніст, випускник міланської консерваторії імені Дж. Верді / Conservatorio G. Verdi di Milano. Відомий завдяки захопленістю рідкісними творами XVIII століття. Саме з іменем М. Карраро пов'язаний перший аудіозапис опери Н. Порпори «Аріадна на Наксосі» 1999 року. Він також брав участь у постановках «Впізнаної Семіраміди» (2003) та «Мітрідата» (2005).

А. Вольф – німецький диригент, який здобув освіту в Мюнхенській вищій школі музики / Musikhochschule München, де вивчав оркестрове диригування та спів. Для нашого дослідження він важливий як диригент першої «Аріадни на Наксосі», прем'єра якої відбулася 17 листопада 2002 року.

Режисером постановки став Б. Боррманн, професійна діяльність якого пов'язана насамперед з оперним репертуаром.

М. Гаспарон – італійський режисер, сценограф та художник костюмів, на творчий стиль якого вплинула співпраця з видатним діячем італійського оперного театру другої половини XX – початку XXI століття П'єром Луїджі Піцці / Pier Luigi Pizzi, який сповідував принцип «єдиного автора» сценічної концепції. Тож, у постановках опер Н. Порпори М. Гаспарон виступав не тільки як режисер, а й як автор сценографії та костюмів, тобто автор цілісної образно-візуальну концепції вистави.

Поряд із персоналіями режисерів та диригентів важливою для цього етапу відродження оперної творчості Н. Порпори була діяльність окремих театрів та колективів, зацікавлених у зверненні до рідкісного репертуару. Так, вже згаданий вище перший аудіозапис «Аріадни на Наксосі» було здійснено завдяки активній участі ансамблю «Аркадія в музиці» / «Arcadia in Musica».

У 2010 – 2020-х роках процес «повернення» оперної творчості Н. Порпори набуває іншого масштабу, адже до неї звертаються спеціалізовані барокові фестивалі та видатні виконавці. Особливою уваги тут заслуговує Макс Емануель М. Е. Ченчич / Max Emanuel Cencic, хорватсько-австрійський контратенор, режисер, продюсер. Відомо, що сольна кар'єра М.Е. М. Е. Ченчича почалася шестирічному віці, коли він вперше привернув увагу публіки виконанням арії Цариці ночі з «Чарівної флейти» / Die Zauberflöte В.А. Моцарта. У 1992 році М. Е. Ченчич розпочав сольну кар'єру як чоловіче сопрано, а від 2001 року виступає як контратенор, що зумовлює його зацікавленість саме бароковим репертуаром¹.

Проте значущість діяльності М. Е. Ченчича визначається те тільки виконавством. Він виступає як універсальний митець, відомий як режисер та

¹ Як виконавець М. Е. Ченчич відомий передусім інтерпретаціями барокового репертуару: серед його важливих партій називають Нерона в «Коронації Пoppей» / L'incoronazione di Poppea К. Монтеверді, Персея в «Андромеді звільненій» / Andromeda liberata А. Вівальді та інших авторів, заголовні партії у «Фарамондо» Г.Ф. Генделя та «Фарначе» А. Вівальді. Як художній керівник «Parnassus Arts Productions» і співзасновник Байройтського барокового оперного фестивалю він бере участь у відродженні рідкісної opera seria XVIII століття, зокрема творів Н. Порпори, Л. Вінчі, Й.А. Гассе та Г.Ф. Генделя.

продюсер, метою якого є актуалізація спадщини Бароко, пошуки рішень, які зроблять цю музику конкурентоспроможною в умовах сучасного театру та аудіовізуального простору. Він є одним з тих, завдяки кому виконання опер Н. Порпори стало важливою частиною концертної практики, у тому числі, й через діяльність заснованої ним разом з Георгом Лангом / Georg Lang артистичної агенції «Парнаус Артс Продакшнс» / «Parnassus Arts Productions» (1999), яка не тільки займається кар'єрою окремих виконавців, але й виступає ініціатором чисельних проєктів, спрямованих на широку презентацію (театральні вистави, концертні проєкти, аудіозаписи) класичного мистецтва. Якщо Г. Ланг відповідає за загальне управління агенцією, то М.Е. Ченчич здійснює саме художнє керівництво, відповідає за відбір репертуару та алгоритми роботи з ним, що передбачають: пошук або відновлення рідкісної партитури, формування складу виконавців, залучення спеціалізованого оркестру/ансамблю, створення сценічної або концертної версії, аудіо- чи відеореалізів.

Важливо підкреслити, що М. Е. Ченчич є співзасновником та художнім керівником Байройтського барокового фестивалю / Bayreuth Baroque (2020) заходи якого проходять у Маркграфському оперному театрі / Markgräfliches Opernhaus¹.

Цікаво, що першою оперою, презентованою у цьому просторі став «Карл Лисий» Н. Порпори, проте важливо зауважити, що відродження оперної творчості композитора є частиною більш широкого процесу переоцінки неаполітанської та італійської оперних шкіл XVIII століття, осмислення того, чому певні твори легко сприймаються сучасною публікою, а інші знов повертаються у небуття.

¹ Маркграфський оперний театр у Байройті є одним із найкраще збережених барокових придворних театрів Європи. Його було збудовано у 1744–1748 роках з ініціативи маркграфині Вільгельміни Бранденбург-Байройтської / Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth з нагоди шлюбу її доньки Єлизавети Фрідеріки Софії / Elisabeth Friederike Sophie. Інтер'єр театру створили Джузеппе Галлі Бібієна / Giuseppe Galli Bibiena та Карло Галлі Бібієна / Carlo Galli Bibiena, представники відомої італійської династії театральних архітекторів. У 1748 році театр відкрили виконанням опер Й. А. Гассе «Артаксеркс» та «Еціо» Із 2012 року Маркграфський оперний театр входить до списку Світової спадщини ЮНЕСКО як унікальна пам'ятка театральної та музично-фестивальної культури XVIII століття.

Так, з майже 75 оперних творів Н. Порпори у сучасній музичній практиці представлено лише тринадцять: як повноцінні сценічні постановки, концертні виконання, студійних аудіорелізи, відеорелізи та окремі номери. Найбільш виконуваною виявилась опера «Поліфем», проте не менш важливе місце займають «Аріадна на Наксосі», «Впізнана Семіраміда», «Мітрідат», «Карл Лисий», «Германік у Германії», «Іфігенія в Авліді» та «Анжеліка».

Підкреслимо, що розмаїття форм презентації оперної спадщини Н. Порпори, а найбільше – значна кількість медіаконтенту, що надає можливість множинних прослуховувань, та розвиток мистецтва контратенорів, сприяють утвердженню музики композитора як важливої частини сучасної музичної культури. Проте, на наш погляд, особливої уваги заслуговують оперні постановки, адже ця музика була створена саме для театру, з урахуванням його простору, взаємодії музики, слова, жесту, світла. Тому саме сценічна постановка є маркером того чи дійсно барокова опера може функціонувати сьогодні як живий музично-театральний організм. Тож, аналіз сучасних виконавських версій опер Н. Порпори розпочнемо саме зі сценічних постановок, а саме з опери «Аріадна на Наксосі», жанр якої автор визначив як «*dramma per musica*».

Опера була написана у період, який ми позначаємо як період трансформації, й вперше була представлена публіці 29 грудня 1733 року в лондонському театрі Lincoln's Inn Fields. Перший виконавський склад був пов'язаний із провідними співаками лондонської *opera seria*: Аріадна – Сегатті / Segatti; Антіопа – Хемпсон / Hempson; Тесей – Сенезіно / Senesino; Бахус – Бертоллі / Bertolli; Пірітой – Монтаньяна / Montagnana.

Сюжет опери спирається на давньогрецький міф за яким Аріадна допомагає Тесею подолати Мінотавра й тікає з ним. Буря змушує їх пристати до острова Наксос. Де герой зустрівши свою дружину Антіопу й злякавшись погроз Бога Бахуса залишає Аріадну.

Дотримуючись цього сюжету в цілому, лібретист П. Роллі в останній сцені опери додає ще одного персонажа Пірітоя, який вирушив на пошуки

Тесея, щоб випробувати його доблесть. Втім, зустрівшись воїни стали друзями. Додавання цього образу виконує не стільки сюжетну, скільки драматургічну функцію, спрямовану на переорієнтацію фінального афекту з трагічного розв'язання на модель героїчного узгодження та моральної рівноваги.

Перша сценічна постановка «Аріадни на Наксосі» у новітній історії відбулася в Німеччині в 2002 році у міському театрі Мюнстера (диригент - А. Вольф режисер Б. Боррманн) й тривала 3 години 15 хвилин. Зауважимо, що це була друга барокова опера цього театру, першою була «Юлій Цезар» Г.Ф. Генделя. Цікаво, що для постановки було створено німецьку версію лібрето у двох частинах, яку підготували К. Ярнот / Christine Jarnot та Б. Варнеке / Berthold Warnecke.

Виконавським складом опери виступили: Аріадна – швейцарське сопрано Наталі де Монмоллен / Nathalie de Montmollin; Антиопа – німецьке мецо-сопрано Гайке Гретцінгер / Heike Grötzinger; Тесей – німецьке мецо-сопа, дарано Юдіт Геннріх / Judith Gennrich; Пірітой – норвезький баритон Тронд Гудеволд / Trond Gudevold; Бахус – австралійське сопрано Сюзанна Маклеод / Suzanne McLeod.

Основою сценічної концепції Б. Боррмана стала не буквальна реконструкція античного міфу, а його театралізоване переосмислення. Режисер вибудував виставу як рамкову дію: Бог Бахус в образі жреця Онаро постає не лише як персонаж сюжету, а як організатор сценічної гри. Під час увертюри він розкладає на сцені знакові предмети майбутньої драми – корону, меч та нитку Аріадни, а далі ніби «призначає» виконавців ролей, обираючи їх із простору глядацької зали та оркестру. Завдяки цьому міфологічна історія перетворюється на умовний театральний експеримент, у якому персонажі не просто відтворюють давній сюжет, а входять у створену режисером систему гри. Сценографія Піа Ертель / Pia Oertel також працювала на цю ідею. Палацовий фасад поступово розпадався на окремі фрагменти, а «нитка

Аріадни» набувала значення символу емоційної залежності, заплутаності стосунків між героями.

Другим етапом повернення опери «Аріадни на Наксосі» стала постановка на камерній сцені Віденського театру / Theater an der Wien – у Віденській камерній опері / Kammeroper. Прем'єрний показ відбувся 27 вересня 2017 року, останній – 10 жовтня 2017 року. Концепція вистави багато в чому була зумовлена необхідністю адаптації великого барокового твору до умов камерної сцени. Тож, оперу було умовно поділено на дві частини й загальний таймінг спектаклю склав приблизно дві з половиною години. Перша частина охоплювала перемогу Тесея над Мінотавром, його кохання до Аріадни, ревності Антіопи та дружбу з Пірітоєм. Друга частина зосереджувалася на вимушеному відпльоті Тесея без Аріадни та появі Онаро / Бакха, в якого закохується покинута героїня. Такий поділ робив драматургію компактнішою й виразніше концентрував увагу на психології чотирьох головних персонажів.

У складі солістів віденської постановки виступали: Аріадна – британське сопрано Анна Гілінгем / Anna Gillingham; Тесей – американський контратенор Рей Шенез / Ray Chenez; Антіопа – італійське сопрано Кароліна Ліппо / Carolina Lippro; Онаро – грузинське мецо-сопрано Анна Маршанія / Anna Marshania; Пірітой – італійський баритон Маттео Лої / Matteo Loi. За диригентським пультом був Маркеллос Хриссікос / Markellos Chryssicos.

У рецензії німецького оперного інтернет-видання «Опернфройнд» / «Der Opernfreund», яке спеціалізується на оглядах оперних, концертних і музично-театральних подій, підкреслювалося, що постановка виявила як вокальний, так і сценічний потенціал цього складу. Критики підкреслювали, що Theater an der Wien вже звертався до творчого доробку Н. Порпори в концертному форматі (йдеться про презентацію опер «Поліфема» та «Германік у Германії»), тому, ця опера стала довгоочікуваною спробою сценічної ревіталізації однієї з його опер.

Ще одним прикладом успішного відродження опери Н. Порпори є сценічна постановка «Впізнаної Семіраміди» / «La Semiramide riconosciuta», що відбулася у 2003 році на бароковому фестивалі в Бібб'єні. Диригентом виступив М. Карраро, а режисерську концепцію, сценографію та костюми створив італійський режисер, сценограф і художник костюмів М. Гаспарон. Поєднання цих функцій в одній постаті є важливим для розуміння візуальної цілісності спектаклю: режисура, сценічний простір і костюм формують не окремі шари постановки, а єдину систему барокової театральної репрезентації.

ВідеOVERсію вистави підготувала італійська компанія Metis Film s.r.l., що спеціалізується на відеозаписах і телеверсіях оперних постановок; відеорежисером був Тіціано Манчіні / Tiziano Mancini. Аудіозапис і подальше медійне поширення матеріалу було зроблено італійським музичним лейблом «Кікко м'юзик» / Kicco Music, який випускав оперні та класичні аудіо- й відеозаписи. Завдяки цьому вистава отримала не лише локальне фестивальне існування, а й подальше медійне життя у форматі відео- та аудіозапису, що особливо важливо для сучасної рецепції рідкісних опер Н. Порпори.

«Впізнана Семіраміда» належить до жанру *dramma per musica*, написана у трьох діях. Автор лібрето – П. Метастазіо. Відомо що, прем'єра опери відбулася у Венеції, у театрі Сан Джованні Грізостомо / Teatro San Giovanni Grisostomo 12 лютого 1729 року. Сюжет належить до кола великих політико-любовних інтриг поданих у жанрі *opera seria*, де державна влада, династична легітимність, маскування, любовна пам'ять і помста поєднуються у складний драматургічний механізм. У центрі дії перебуває єгипетська принцеса Семіраміда, яка править Ассирією під чоловічим ім'ям Ніна. Її брат Міртео не знає, що перед ним не цар, а його сестра. Бактрійська принцеса Тамірі має обрати чоловіка з-поміж кількох претендентів, серед яких Міртео, скіфський князь Іркан і Скітальце, колишній коханий Семіраміди.

Драматургія опери будується на прихованій ідентичності, минулій травмі, любовному непорозумінні, політичному виборі й поступовому розкритті істини. Семіраміда приховує власну стать і править як Ніно;

Скітальце колись знав її під іменем Ідрена; Сібари, довірена особа й таємний закоханий Семіраміді, плете інтриги, які загострюють конфлікт. У фіналі справжня особа Семіраміді відкривається, Сібари викритий, Скітальце й Семіраміда возз'єднуються, а Тамірі укладає шлюбний союз із Міртеєм.

У музично-драматургічному плані «Впізнана Семіраміда» демонструє характерну для Н. Порпори взаємодію риторичної конструкції та вокальної віртуозності. Складний сюжет П. Метастазіо організований через систему афектів: любовної тривоги, ревнощів, владної гідності, підозри, обману, надії й остаточного впізнавання. «Впізнана Семіраміда» є прикладом тієї моделі *opera seria*, у якій психологічна логіка реалізується не через безперервну сценічну дію, а через риторично організований спів.

До виконавського складу постановки входили: Семіраміда – італійське сопрано Джачинта Нікотра / *Giacinta Nicotra*; Міртео – італійське мецо-сопрано Стефанія Донцеллі / *Stefania Donzelli*; Іркан – італійський бас Сімоні Полаккі / *Simone Polacchi*; Скітальце – італійське сопрано Сара Аллегретта / *Sara Allegretta*; Сібарі – італійський тенор Даніеле Тоніні / *Daniele Tonini*; Тамірі – колумбійське сопрано Александра Забала / *Alexandra Zabala*.

Центральною партією спектаклю стала Семіраміда, чий образ поєднує мотиви політичної влади, прихованої жіночності та любовної пам'яті, у виконанні Дж. Нікотри. За сюжетом, Семіраміда не просто залучена до розвитку інтриги, вона виступає її центральним вузлом: її минуле, прихована стать та розкриття таємниці визначають драматургічну логіку опери. Саме тому ця партія вимагає від виконавиці не лише вокальної стабільності, а драматичного таланту.

С. Донцеллі виконувала партію Міртео, брата Семіраміді. У матеріалі «*Opéra Baroque*», підкреслюється, що цю партію Н. Порпора писав для легендарного Фаріnellі. С. Аллегретта в партії Скітальце отримала найбільш позитивних відгуків, що може бути пояснено й змістовною значущістю партії. Адже Скітальце – колишній коханий Семіраміді, який колись повірив в її зраду й тепер опинився у ситуації «повернення минулого». Тож, ця партія має

глибокий емоційний потенціал, коли тема Кохання, розкривається крізь призму Зради, Пам'яті та Провини.

С. Полаккі виконував партію Іркана, скіфського князя й претендента на руку Тамірі. Його виступ критики позначили як такий, що не в повній мірі реалізував віртуозний потенціал партій. А. Забала в партії Тамірі презентувала ліричний центр сюжетної інтриги, адже саме навколо її вибору розгортається важлива частина дії. У рецензії її виконання оцінене стримано: вона названа найслабшою ланкою складу. Це дає нам підстави зауважити, що на початковому етапі відродження оперної спадщини Н. Порпори до участі у спектаклях запрошувалися співаки різного рівня підготовленості, що може свідчити про те, що сам факт постановки був важливішим ніж досягнення найвищого виконавського рівня презентації. На сьогодні ця ситуація змінилася кардинально.

Д. Тоніні виконував партію Сібари, довіреної особи Семіраміді й головного інтригана. У сюжеті саме Сібари провокує конфлікти, намагаючись усунути суперників та керувати ситуацією на власну користь. Сібари є типовим для *opera seria* персонажем-посередником.

Сценічне рішення М. Гаспарона було безпосередньо пов'язане з камерністю Teatro dei Drovizi. У рецензії «Opéra Baroque», підкреслено, що постановник оптимізував простір театру, використовуючи не лише сцену, а й партер для входів і виходів співаків. Такий прийом змінював характер комунікації між виконавцями та публікою: опера поставала не як відокремлений процес, а як подія, що розгортається майже всередині залу. Це особливо важливо для камерного театру, де *opera seria* може втратити важливі для неї ознаки урочистості та масштабності.

Саме на рівні сценічної презентації особливу роль відігравали костюми, створені М. Гаспароном, які, за спостереженнями рецензентів, органічно взаємодіяли з історичною архітектурою театру. М. Гаспарон, очевидно, намагався відтворити характерний для барокового театру принцип взаємозумовленості кольору, об'єму костюма та сценічного простору. У цьому

контексті костюм актора постає не лише як елемент сценічного оформлення, а й як додатковий знак, що вказує на місце персонажа у драматургічному розвитку твору.

Оркестровий склад *Arcadia in Musica* був, зведений до мінімуму, однак виявився достатнім для потреб цього камерного театру. Такий факт має важливе значення для сучасної виконавської практики. Барокова опера Н. Порпори може існувати не лише в масштабі великого фестивального проєкту з потужною інституційною підтримкою, а й у камерній моделі, де головна увага переноситься на голос, *continuo*, ясність риторичного жесту й близькість до слухача. Саме тому бібб'єнська постановка демонструє інший шлях ревіталізації порпорівської спадщини, ніж пізніші великі постановки Зальцбурга, Байройта чи Версаля.

Критична рецепція бібб'єнської постановки була загалом прихильною, хоча й містила окремі зауваження до вокального складу. На спеціалізованому ресурсі *Opéra Baroque* наведено фрагмент огляду з журналу *Opéra International*, у якому «Впізнана Семіраміда» визначається як перше сучасне сценічне повернення твору в межах фестивалю «Аркадія в музиці». У цьому відгуку підкреслено, що шість виконавців загалом переконливо впоралися зі стилістичними й сценічними завданнями постановки, а режисерська робота М. Гаспарона була оцінена з огляду на вміння організувати дію в невеликому просторі Театру Довізі. Водночас рецензія фіксувала й певну нерівність виконавського складу, зокрема окремі зауваження до партій Іркана та Тамірі. (*Opéra Baroque*, б. р.: б. с.).

У ширшому контексті ця постановка показує, що ревіталізація Н. Порпори на початку XXI століття ще не була масштабним фестивальним рухом у сучасному сенсі. Вона відбувалася через окремі ініціативи невеликих барокових фестивалів, камерних театрів, спеціалізованих ансамблів і постановників, які брали на себе ризик роботи з майже невідомим репертуаром.

Подальшим важливим етапом повернення на сучасну сцену оперного спадку Н. Порпори є спроба сценічної постановки «Мітрідат». Твір у трьох діях, що репрезентує знов таки одну з характерних для першої половини XVIII століття моделей *opera seria*, у якій політичний конфлікт, любовне суперництво, родинна напруга й тема правительської честі розкриваються передусім через систему афективно насичених вокальних номерів.

Прем'єра «Мітрідата» відбулася 7 січня 1730 року в Римі, у Театрі Капраніка / Teatro Capranica. У фронтиспісі лібрето твір подано як *drama per musica* Філіппо Ванстріпа / Filippo Vanstryp, призначене для виконання у залі родини Капраніка під час карнавалу 1730 року. Водночас спеціалізовані каталожні ресурси, зокрема Corago, фіксують також зв'язок тексту з лібретною традицією А. Дзено. Уже сам факт римської прем'єри є важливим для розуміння твору, адже в умовах папського Рима оперне виконавство мало специфічну вокальну систему: жіночі ролі на сцені виконувалися чоловіками, а високі чоловічі голоси були органічною частиною театральної практики.

Історія створення «Мітрідата» не обмежується римською версією 1730 року. У 1736 році Н. Порпора повернувся до цього матеріалу в Лондоні, у контексті діяльності «Опери знаті». Тож, бачимо, що «Мітрідат» існував не як остаточно зафіксований авторський текст, а як гнучка барокова партитура, здатна змінюватися відповідно до конкретної сцени, складу співаків і виконавських можливостей трупи. Саме ця варіативність стала одним із головних викликів для сучасного відновлення твору.

Сюжет опери побудований навколо постаті понтійського царя Мітрідата, його боротьби з Римом і конфлікту всередині власної родини. Політична тема війни з Римом поєднується з любовним суперництвом, ревностями, підозрами, проблемою синівської вірності та випробуванням правительської влади. У центрі дії – не стільки безперервний розвиток подій у пізнішому драматичному сенсі, скільки послідовна зміна афектів: гніву, страху, честолюбства, любовної тривоги, героїчної рішучості й внутрішнього сум'яття.

Речитативи забезпечують рух інтриги, тоді як арії концентрують головні психологічні й афективні стани персонажів. Вокальний номер у Н. Порпори не просто прикрашає дію, а зупиняє її для максимального розкриття внутрішнього стану героя. Саме тому драматургія опери тримається не на швидкій сценічній дії, а на риторичній силі співу.

У сучасному музичному постановка «Мітрідат» 2005 року є однією з найважливіших ранніх ланок сучасної рецепції творчості Н. Порпори. Вона була представлена у венеційському театрі «Ла Феніче» / Teatro La Fenice та його сценою – театром «Малібран» / Teatro Malibran. Запис вистави датується 15 жовтня 2005 року, а подальші покази відбулися в театрі «Малібран» 27, 28 і 29 грудня того ж року. Підкреслимо, що йдеться не про одноразове виконання, а про повноцінний театральний-сценічний проєкт із кількома показами, реалізований в одному з найважливіших історичних центрів італійської оперної культури.

Особливість венеційської версії полягала в тому, що її було побудовано на основі римської редакції 1730 року, однак із залученням окремих номерів із лондонської версії 1736 року. Такий принцип можна визначити як реконструктивно-компілятивний. Постановники не намагалися відтворити лише один історичний стан твору, а прагнули представити «Мітрідата» як багатосаровий бароковий текст, у якому поєднуються різні етапи сценічного життя опери.

Диригентом постановником виступив М. Карраро, режисером, сценографом і художником костюмів виступив М. Гаспарон. Світлове оформлення здійснив Вільмо Фуріан / Vilmo Furian. Оркестрову основу вистави забезпечив ансамбль «Ла Оффічина де лі Аффетті» / La Officina de li Affetti. У матеріалах, присвячених постановці «Мітрідата», ансамбль описується як частина ширшого проєкту відкриття маловідомих авторів і творів, здійсненого під егідою Orchestra Internazionale d'Italia. У цьому контексті його участь має принципове значення: саме спеціалізований інструментальний склад дозволив представити «Мітрідата» не як умовну

історичну реконструкцію, а як повноцінну сценічно-музичну версію з орієнтацією на барокову виконавську практику.

Виконавський склад постановки був зосереджений навколо шести основних персонажів. Мітрідат – італійський тенор Анічіо Дзордзі Джустініані / Anicio Zorzi Giustiniani; Лаодіка – колумбійське сопрано Александра Забала / Alexandra Zabala; Сіфар – італійське сопрано Сара Аллегретта / Sara Allegretta; Фарнак – італійське колоратурне сопрано Марія Лаура Марторана / Maria Laura Martorana; Ісмена – італійське сопрано Еріка Паган / Erika Pagan; Арбат – італійський баритон Маріо Кассі / Mario Cassi.

Важливо, що у цій постановці не було задіяно контратенорів. Це істотно відрізняє венеційського «Мітрідата» від пізніших ревіталізацій опер Порпори, де саме контратенорове мистецтво стало одним із головних механізмів відновлення барокової вокальної системи. Водночас така особливість не знижує історичного значення постановки. Навпаки, вона показує перехідний характер ранніх сучасних відроджень Порпори: твір уже повертається на сцену, але ще не завжди має той спеціалізований вокальний ресурс, який стане типовим для барокових фестивалів 2010 – 2020-х років.

Сценічна концепція М. Гаспарона поєднувала візуальну лаконічність і декоративну розкіш. У постановці використовувалися коринфські колони, обмежена кількість предметів і спеціальні подіуми навколо оркестрової ями, що наближали співаків до глядачів. Завдяки цьому сценічна дія отримувала ефект майже камерної близькості: виконавці не лише перебували на віддаленій сцені, а ніби входили в простір залу, активізуючи комунікацію з публікою.

Особливу роль у візуальній концепції відігравали костюми. Вони були пов'язані з розкішними тканинами венеційської фірми «Рубеллі» / «Rubelli» й фактично ставали одним із головних носіїв барокової театральності. Довгі шлейфи, важкі фактури, насичені кольори й декоративна пишність костюмів створювали умовний світ придворної репрезентації. У такому рішенні костюм не був лише зовнішнім оформленням персонажа. Він працював як знак статусу, влади, афекту й належності до барокової сцени.

Режисерська мова постановки не тяжіла до психологічного реалізму. Навпаки, у ній підкреслювалися умовність, фронтальність поз, барокова жестика й риторична виразність руху. Такий підхід відповідає природі *opera seria*, де сценічний жест не обов'язково є побутовою реакцією героя, а виступає знаком афекту. Саме тому венеційський «Мітрідат» можна розглядати не як модернізоване переосмислення сюжету, а як стилізовану спробу повернути бароковій опері її видовищну й репрезентативну природу.

Музичне рішення постановки також мало компромісний характер. Ансамбль «Ла Оффічіна де лі Аффетті» працював у межах барокової стилістики, однак не завжди у форматі радикально історичної реконструкції. У складі оркестру значилися флейти, гобої, фагот, труби, валторни, струнна група, контрабаси та чембало. Такий склад оркестру дає змогу показати контраст між урочисто-героїчними, пасторальними, ліричними й драматично напруженими епізодами.

На доступних відеозаписах вистави у ютуб бачимо що, вокальний склад постановки справляє загалом переконливе враження, хоча не всі партії звучать однаково рівно. У партії Лаодіки А. Забала вирізняється м'яким фразуванням, рівною вокальною лінією та уважним ставленням до кантилени. Її виконання важливе передусім у ліричних епізодах, де потрібні не зовнішній вокальний ефект, а гнучкість дихання, плавність *legato* й точне передання емоційного стану персонажа. С. Аллегретта в партії Сіфара сприймається як одна з найбільш цілісних учасниць ансамблю: її виконання поєднує стилістичну точність, ясність афекту й природну включеність у драматичну дію. М. Л. Марторана в партії Фарнака представляє героїко-віртуозний пласт вистави.

Водночас постановка має ознаки перехідного етапу сучасної рецепції Н. Порпори. Її не можна розглядати як повноцінне відновлення історичної моделі *opera seria* у всій повноті. Формат вечора зумовив значні скорочення: частину речитативів і арій було вилучено, тому драматургія твору постає не повністю, а у стисненому вигляді. Крім того, відсутність високих чоловічих

голосів змінює тембровий профіль вистави й віддаляє її від кастратної вокальної традиції, для якої писав Н. Порпора. Проте ці обмеження не знецінюють постановку. Навпаки, вони показують реальний стан порпорівського відродження на початку ХХІ століття: інтерес до композитора вже був помітним, але виконавські, інституційні й репертуарні умови для повнішого повернення його опер ще тільки формувалися.

У музично-драматургічному плані венеційська версія цікава тим, що вона демонструє Н. Порпору як майстра не лише ліричної кантилени, а й героїко-політичного афекту. Арії персонажів побудовані на контрасті між внутрішнім переживанням і зовнішньою риторичною декларацією. Мітрідат уособлює владу, гнів і державницьку непоступливість; Сіфар – лінію синівської вірності та любовної напруги; Фарнак – конфлікт честолюбства, провини й самоствердження; Лаодіка й Ісмена формують ліричні та емоційно-вразливі полюси драми. Завдяки цьому опера не зводиться до умовної політичної інтриги, а розгортається як система вокально виявлених афектів.

Особливо суттєво, що сучасна постановка «Мітрідата» 2005 року передує пізнішому, значно активнішому етапу порпорівського відродження. Саме тому, венеційський проєкт можна розглядати як один із ранніх етапів сучасного повернення оперної спадщини Н. Порпори. Його значення полягає не лише в самому факті постановки, а й у тому, що він демонструє початкову форму зацікавлення композитором: ще без сталої фестивальної традиції, без широкої дискографічної підтримки й без тієї системності, яка згодом стане характерною для новіших порпорівських проєктів. Саме тому ця постановка фіксує не завершений етап ревіталізації, а момент її поступового формування.

Особливо важливе місце у сучасному мистецькому просторі посідає «Поліфем» – одна з центральних опер періоду трансформацій у творчості Н. Порпори, створена під час його перебування в Лондоні для сцени Королівського театру / King's Theatre в Геймаркеті. Прем'єра опери відбулася 1 лютого 1735 року в Лондоні. Лібрето П. Роллі, жанр *opera seria* у трьох діях, хоча його сюжетна природа має особливість: у ньому поєднано дві міфологічні

лінії – історію Ачі / Асі, Галатеї / Galatea та Поліфема, відому з «Метаморфоз» Овідія, і епізоди, пов'язані з Уліссом та циклопом Поліфемом, що походять з гомерівської традиції.

Створення «Поліфема» було безпосередньо пов'язане роботою з трупою видатних співаків, зокрема Фарінеллі, Сенезіно, А. Монтаньяни. Тому партитура «Поліфема» від самого початку була зорієнтована на виняткові вокальні можливості конкретних виконавців. Найпоказовішою у цьому сенсі є партія, створена для Фарінеллі: саме вона концентрує найвищий рівень порпоровського *bel canto*, поєднуючи протяжну кантилену, високу теситуру, складне дихання, *messa di voce* та віртуозну колоратуру.

Сюжет опери розгортається навколо кількох любовно-драматичних ліній. Центральною є історія кохання Ачі та Галатеї, якому протистоїть циклоп Поліфем. Останній закоханий у Галатею, однак його почуття має не ліричний, а владно-руйнівний характер. Він не здатний прийняти взаємне кохання Галатеї й Ачі, тому його ревності поступово перетворюються на насильницьку силу, що визначає трагічну кульмінацію цієї лінії. На противагу грубій стихійності Поліфема образи Ачі та Галатеї репрезентують пасторально-ліричний світ, пов'язаний із ніжністю, внутрішньою рівновагою та ідеалом взаємного почуття.

Друга важлива лінія пов'язана з Уліссом / Ulisse. Вона вводить у структуру опери епічний, героїко-пригодницький вимір і пов'язує твір із міфом про зустріч Улісса з циклопом. Улісс у цій драматургії постає не лише як учасник окремого епізоду, а як персонаж, що надає дії руху, хитрості й драматичної напруги. Поруч із ним діють Каліпсо / Calipso та Нерея / Nerea, через яких розширюється любовна й міфологічна система опери. Отже, «Поліфем» не зводиться до однієї пасторальної історії про Ачі й Галатею: він поєднує любовну драму, міфологічну фантастику, героїчний епос і барокову театральну умовність.

У фіналі основна драматична напруга зосереджується навколо долі Ачі. Ревності Поліфема призводять до загибелі героя, однак барокова міфологічна

логіка пом'якшує трагедію через мотив перетворення: Ачі не зникає остаточно, а переходить у природний, символічний вимір. Цей сюжетний механізм є характерним для оперного бароко: смерть або страждання героя не лише завершують конфлікт, а й переводять його в алегоричну площину. Саме тому лірична партія Ачі має особливу вагу: вона не просто прикрашає сюжет, а стає головним носієм афекту, краси й духовного сенсу твору.

З музично-драматургічного погляду «Поліфем» є показовим прикладом композиторського письма для голосу. Н. Порпора вибудовує драму не стільки через швидкий розвиток дії, скільки через послідовність афектів, закріплених у сольних номерах. Арії да саро стають основними вузлами драматургії: у них персонажі не лише висловлюють емоційний стан, а й розкривають свій тип мислення, темперамент і місце в загальній системі конфлікту.

Сучасна сценічна історія «Поліфема» розгортається нерівномірно: від перших мало документованих спроб повернення твору до повноцінних режисерських моделей, у яких барокова *opera seria* переосмислюється через сучасну сценічну мову. На відміну від концертних версій, де драматургічний центр переноситься передусім у вокальні партії, сценічні постановки «Поліфема» демонструють інший спосіб актуалізації твору: через режисерську концепцію, візуальний простір, костюм, світло, відео, хореографію та роботу з бароковою умовністю.

Першим етапом сучасного повернення «Поліфема» зазвичай називають постановку в Бібб'єні 2004 року. У відкритих джерелах цей проєкт фігурує як одна з перших сучасних реконструкцій твору, однак його документальна база залишається обмеженою: не подано докладного складу постановочної команди, режисерської концепції або повного переліку музичних номерів. Тому в історії сучасного сценічного буття «Поліфема» ця постановка важлива радше як початкова «точка нуль», що зафіксувала можливість повернення опери до виконавської практики, ніж як завершена режисерська модель. Алек відомо, що саме з цього етапу починається робота «Parnassus Arts Productions» із творчим доробком Н. Порпори.

Наступним етапом ревіталізації твору стала постановка у Шветцингені / Schwetzingen 2012 року, здійснена як проєкт Гайдельберзького театру / Theater Heidelberg у межах Шветцингенського фестивалю / Schwetzingen Festspiele. Вона стала першим помітним театральним поверненням «Поліфема» в німецькомовному просторі. Її значення полягало не лише у факті відновлення рідкісної опери Н. Порпори, а й у переведенні твору з концертно-фестивального обігу в повноцінніший сценічний формат.

Режисеркою шветцингенської версії була Клара Калус / Clara Kalus. Її постановка тяжіла до символічно-картинного театру: дія вибудовувалася як послідовність сценічних образів, а не як психологічно деталізована драма. Такий підхід сприймався неоднозначно. З одного боку, візуальна модель не завжди забезпечувала цілісність складного сюжету «Поліфема»; з іншого – сама спроба сценічного втілення твору після тривалого забуття мала важливе значення для подальшої рецепції. У цьому сенсі Шветцинген 2012 року репрезентує ранній етап сучасного відродження, коли театральна форма ще не була стабільною, але вже окреслилася можливість сприймати оперу Н. Порпори як сценічний, а не лише концертний матеріал.

Найпереконливішим елементом шветцингенської постановки називали партію Ачі у виконанні австрійського контратенора Террі Вея / Terry Wey. Тож, бачимо, що вокальна складова виявилася сильнішою за режисерську модель. Образ Ачі став центральним виконавським здобутком цієї версії, що показово для всієї сучасної історії «Поліфема»: навіть тоді, коли сценічна концепція ще шукає переконливої форми, партії, пов'язані з високою бароковою вокальністю, уже визначають сприйняття твору. У рецензії Даміана Керна / Damian Kern для «Онлайн Меркер» / Online Merker особливо підкреслювалася вокальна природа опери: автор зазначав, що головний акцент у творі зосереджено не на самому Поліфемі, а на партіях, пов'язаних із традицією кастратського співу. Т. Вей у партії Ачі, названий «зіркою вистави» завдяки теплому тембру, технічній свободі й музичній виразності (Kern, D., 2012: б. с.).

У розгорнутому аналізі Крістофа Вурцеля / Christoph Wurzel для «Онлайн музичного журналу. Оперний журнал» / Online Musik Magazin. Das Opernmagazin шветцингенську постановку було розглянуто як важливу «археологію» барокового репертуару. Автор наголошував на складності лібрето П. Роллі, яке поєднує міфи про Одисея, Поліфема, Ачіса й Галатею, а також відзначав режисерську роботу К. Калус, яка надала образу Поліфема не лише рис чудовиська, а й психологічної вразливості (Wurzel, S., 2012: б. с.).

Коротший відгук у «Франкфуртер альгемайне цайтунг» / Frankfurter Allgemeine Zeitung також фіксує інтерес німецької критики до цієї постановки як до помітного етапу сучасного повернення опери Н. Порпори на сцену (FAZ, 2012: б. с.).

Окреме місце в сценічній історії твору посідає напівсценічна версія Зальцбурзького Троїцького фестивалю / Salzburg Whitsun Festival 2019 року. Вистава відбулася 8 червня та тривала 3 год. 40 хв. у «Фельзенрайтшуле» / «Felsenreitschule» – історична сцена Зальцбурга, створена 1693 року на місці колишньої літньої школи верхової їзди, яка сьогодні є одним із головних майданчиків Зальцбурзького фестивалю. Простір «Фельзенрайтшуле» мав важливе значення для візуальної природи вистави: його масштаб, кам'яні аркади й відкрита архітектурна фактура дозволили поєднати барокову умовність із сучасною фестивальною видовищністю. Проєкт відбувся в межах програми «Небесні голоси» / «Voci celesti», присвяченої феномену кастратів. Хоча в програмних матеріалах формат визначався як «напівсценічне оперне виконання», рецензії неодноразово підкреслювали, що фактично проєкт наблизився до повноцінної постановки. Декорація, костюми, світло, відео та ігрова режисура створювали цілісний сценічний світ, а не лише умовне концертне оформлення. Саме тому зальцбурзький «Поліфем» доцільно розглядати в межах оперних вистав, а не тільки як концертну презентацію.

Музичне керівництво здійснив Джордж Петру / George Petrou – грецький диригент і піаніст, який здобувши визнання як концертний піаніст, згодом зосередився на диригуванні, а його діяльність переважно пов'язана з

оркестром «Армоная Атенеа» / *Armonia Atenea*¹, художнім керівником якого він є з 2012 року.

Режисером і автором сценічної концепції М. Е. Ченчич, який також виконував партію Улісса / *Ulisse*. Сценографію зальцбурзької постановки створила Маргіт Анн Бергер / *Margit Ann Berger*, костюми – Йоргіна Герману / *Giorgina Germanou*, світло – Пауль Фрезакер / *Paul Fresacher*, відео – Сара Шерер / *Sarah Scherer*. Хорову частину виконував Баххор Зальцбург / *Bachchor Salzburg* під керівництвом Алоїза Гласнера / *Alois Glassner*. Саме поєднання спеціалізованого барокового оркестру, фестивального простору Фельзенрайтшуле та іронічної режисерської гри сформувало особливий профіль зальцбурзького «Поліфема».

Візуальна модель постановки була побудована навколо образу острова. У центрі великого простору сцени містився невеликий освітлений піщаний овал із камінням і скелетами, а кам'яні аркади сцени доповнювалися відеопроєкціями моря й неба. Така сценографія не відтворювала античний міф буквально, а створювала умовний ігровий простір, у якому міфологічне, пасторальне й комічне почало поєднувалися між собою. Саме тому заявлена напівсценічність цієї версії була значною мірою умовною: за рівнем візуальної організації вистава могла сприйматися як самостійний сценічний спектакль, а не лише як концерт із елементами театралізації.

Режисерська концепція М. Е. Ченчича мала іронічно-гротескний характер. Улісс був поданий як пірат у дусі сучасної масової культури, з очевидними алюзіями на образ «Джека Горобця» із кіносерії «Пірати Карибського моря» / «*Pirates of the Caribbean*». Поліфем також отримував піратсько-гротескні риси, тоді як німфи існували у світліших, «небесних» костюмах, а Ачі був наближений до пасторального типу. Сам острів у цій

¹ Оркестр був заснований 1991 року як «Камерата Афін» / *Camerata Athens*. Колектив виступає в Афінах, зокрема в Мегароні та Культурному центрі Онассіса, а також бере участь у провідних європейських фестивалях. Його репертуар охоплює музику від бароко до ХХІ століття, а особливість виконавської практики полягає в поєднанні сучасних та історичних інструментів. Саме тому участь «*Armonia Atenea*» у зальцбурзькому «Поліфемі» була важливою для стилістично орієнтованого відтворення партитури Н. Порпори.

сценічній моделі ставав місцем театральної гри, де античний міф переводився у площину гумору, кітчу й фестивальної видовищності. На відміну від шветцингенської символічної моделі, зальцбурзька версія будувалася на відкритій стилізації, іронічних деталях і видовищному перебільшенні.

Міжнародний оперний онлайн-портал Opera Online використав формулу «бароковий феєрверк голосів» і пов'язав зальцбурзький «Поліфем» із атмосферою піратської пригоди. У самій назві огляду підкреслювався також «відтінок «Піратів Карибського моря», що прямо вказувало на режисерську гру з масово-культурними асоціаціями. Рецензент звертав увагу й на сценічний образ справжнього «острова» у центрі сцени, завдяки якому умовна напівсценічна форма отримувала виразну візуальну конкретність.

Водночас частина критики зауважувала, що піратська концепція та значні скорочення не завжди сприяли драматичній цілісності твору. Це не заперечувало сценічної ефектності постановки, але вказувало на типову проблему сучасної репрезентації опера seria: прагнення зробити рідкісний бароковий твір видовищним і доступним для сучасної публіки може вступати в напругу з внутрішньою логікою його музичної драматургії. Зауважимо, що саме тому, зальцбурзький «Поліфем» є показовим прикладом не «музейного» відновлення барокової опери, а її сучасної фестивальної актуалізації, де історично інформована музична основа поєднується з іронічною режисерською стилізацією. Особливо показовою була реакція на режисерські іронічні деталі. Австрійський онлайн-журнал про культуру «Точка повороту культури» / «Drehpunkt Kultur» писав про «невеликі іронічні приправи» у режисурі М. Е. Ченчича. Такі епізоди демонстрували, що постановник не прагнув музейної реконструкції античного міфу. Навпаки, він свідомо переводив барокову умовність у гру, де міфологічний сюжет може співіснувати з комічним жестом, театальною цитатою й гротескною ситуацією. У цьому сенсі зальцбурзький «Поліфем» став прикладом фестивального режисерського театру у мініатюрі: не радикальна деконструкція, але помітне зміщення міфу в бік іронічної сценічної умовності.

Виконавський склад зальцбурзької постановки був зорієнтований на барокову вокальну ефектність. Партію Ачі виконував український контратенор Юрій Миненко / Yuriy Mynenko із Радомишля, який спочатку навчався як піаніст і хоровий диригент, а вокальну освіту здобув в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової спершу як баритон, згодом як контратенор. Зауважимо, що партія Ачі, яку у прем'єрному показі «Поліфема» 1735 року співав Фарінеллі, у сучасній зальцбурзькій версії була доручена саме Ю. Миненку. У його виконанні образ Ачі став одним із головних центрів вокальної драматургії постановки. «Онлайн музик магазин» окремо відзначало «сяючий контратенор» співака та ліричну переконливість дуетних сцен. У зв'язку з цією постановкою особливо важливо не повторювати концертний аналіз арій Ачі, однак слід підкреслити, що саме ця партія залишалася головною вокальною опорою зальцбурзької версії.

Партію Улісса виконував М. Е. Ченчич, і це мало значення не лише у вокальному, а й у сценічно-режисерському плані. Саме через цей образ зальцбурзька постановка набувала комічно-піратського виміру. М. Е. Ченчич переконує не тільки співом, а й акторською грою: його сценічна пластика, музикальність, точність фразування та вміння виділяти емоційно важливі моменти роблять персонажа живим і театральним виразним. Особливо показовою в цьому сенсі є арія «Щасливі овечки», де комічна легкість поєднується з вокальною гнучкістю.

Натомість Поліфем у сценічній структурі цієї версії постає радше іронічним піратським персонажем, ніж суто міфологічним монстром. Така інтерпретація змінює сприйняття образу: він не тільки створює темброву контраста високим голосам, а й бере участь у загальній бароковій грі стилів, афектів і сценічних масок. Важливо, що низький чоловічий голос у цій партії не зводиться до функції масивної звукової опори, а також здатний включатися у колоратурну й риторичну рухливість порпорівського письма.

Партію Каліпсо / Calipso виконувала хорватська мецо-сопрано / контральто Соня Рунґе / Sonja Runje. Співачка здобула магістерську освіту з

оперного співу в Музичній академії Загребського університету / Academy of Music, University of Zagreb. Її репертуар пов'язаний насамперед із музикою XVII–XVIII століть, зокрема з бароковими операми та ролями, написаними для низьких жіночих голосів або пов'язаними з бароковою співочою традицією. У контексті зальцбурзького «Поліфема» її участь важлива тому, що партія Каліпсо створює тембровий і драматургічний контраст до високих контратенорових партій Ачі та Улісса, розширюючи вокальну палітру постановки.

Хорові епізоди виконував Баххор Зальцбург / Bachchor Salzburg – вокальний ансамбль, заснований 1983 року. Колектив регулярно бере участь у концертах і сценічних оперних проєктах Зальцбурзького фестивалю / Salzburg Festival, а його репертуар охоплює музику від ренесансної поліфонії та барокової ораторії до творів XX–XXI століть.

За диригентським пультов виступив Дж. Петру а, оркестром «Armonia Atenea» Opera Online відзначала уважність оркестру до диригентських вказівок, швидку зміну темпу, ритму й афекту, називаючи це святом для шанувальників бароко, а звучання оркестру було відмічено елегантним що надавало у звуковому балансі пріоритет співакам. У цьому сенсі зальцбурзька постановка показала характерну рису сучасного відродження Н. Порпори: навіть коли сценічна концепція є іронічною або гротескною, музична основа залишається пов'язаною з історично інформованою виконавською дисципліною.

Іншим варіантом сценічного прочитання стала французька постановка Національної опери Рейну / Opéra national du Rhin 2024 року, здійснена у співпраці з Опера де Лілль / Opéra de Lille. Саме цей проєкт можна розглядати як першу повноцінну французьку сценічну постановку «Поліфема» й один із найважливіших прикладів сучасного режисерського осмислення опери Н. Порпори. Постановка була представлена в лютому–березні 2024 року на сценах Страсбурга, Мюлуза й Кольмара; у Мюлузі виставу показали 25 лютого

2024 року в Театрі Ла Сінн / Théâtre de la Sinne. Пізніше ця ж постановочна модель отримала продовження восени 2024 року в Ліллі.

Режисером французького «Поліфема» був Бруно Равелла / Bruno Ravella. Музичне керівництво здійснила Емманюель Аїм / Emmanuelle Haïm, французька клавесиністка й диригентка, одна з ключових постатей сучасного історично інформованого виконавства. Оркестрову основу забезпечив ансамбль «Ле Консер д'Астре» / Le Concert d'Astrée, заснований Е. Аїм 2000 року і з 2004 року пов'язаний з Opéra de Lille як ансамбль-резидент. Сценографію та костюми створила Аннемарі Вудс / Annemarie Woods, світло – Д. М. Вуд / D. M. Wood.

Французька постановка 2024 року є показовою саме як приклад режисерської опери. «Поліфем» Н. Порпори має складну сюжетну основу, бо поєднує кілька міфологічних ліній: історію Галатеї, Ачі й Поліфема; лінію Улісса й Каліпсо; епізод Улісса і циклопа Поліфема. У лібрето П. А. Роллі ці лінії зведені в один простір, але не завжди взаємодіють як єдина драматургічна система. Сам Б. Равелла звертав увагу на те, що після першої дії пари персонажів фактично розходяться власними шляхами: Галатея не має повноцінної спільної сцени з Уліссом, а Каліпсо – з Ачі; переходи між ліричною та героїко-міфологічною лініями відбуваються швидко, без розгорнутих музичних інтермедій. Саме ця структурна фрагментарність робить «Поліфема» особливо складним для сучасної сцени.

Режисерська концепція Б. Равелли пропонує спосіб подолання цієї складності через модель «фільму у фільмі». Дію перенесено на умовний знімальний майданчик кіностудії середини XX століття, стилізований під Чинечитта / Cinecittà 1960-х років. Глядач бачить не просто міфологічну історію Поліфема, Галатеї, Ачі, Улісса й Каліпсо, а процес створення «античного фільму» в стилі пеплум. Завіса оформлена як великий вінтажний кіноплакат із назвою «Polifemo» та жартівливим підзаголовком «Музична феєрія в техніколірі!» / Extravaganza musicale in technicolor. Уже цей образ

задає тон усій виставі: барокова умовність перекладається мовою кінематографічної умовності.

Концепція «фільму у фільмі» працює на кількох рівнях. По-перше, глядач бачить не лише міфологічну дію, а й робочий процес знімальної групи: встановлення декорацій, переміщення реквізиту, технічні дії, підготовку кадру. По-друге, самі персонажі функціонують одночасно як герої міфу і як учасники кіновиробництва. Поліфем постає не тільки як циклоп, а і як фігура, пов'язана з владою режисера або монстра кінематографічної фабрики. Улісс нагадує м'язистого кіногероя з власним фан-клубом; Каліпсо отримує риси екзотичної танцівниці; Ачі з'являється не як пастух у буквальному сенсі, а як декоратор на студії. По-третє, ключові події опери переосмислюються через логіку знімального майданчика: смерть Ачі показана як нещасний випадок під час зйомок, коли ревливий Поліфем скидає з висоти важкий прожектор.

Такий прийом не спрощує барокову умовність, а робить її видимою. Велика фігура Поліфема, виконана у стилі кінематографічних спецефектів 1950–1960-х років, одночасно є монстром і сценічним реквізитом. Мальовані пейзажі, картонний вулкан Етна, бутафорські елементи античного світу й яскраві костюми пеплumu створюють навмисно штучний простір. Саме ця штучність стає ключем до «перекладу» *opera seria* для сучасного глядача: замість вимагати віри в буквальный міф, постановка показує механізми його виробництва.

Світлова партитура Д. М. Вуда підтримує цей кінематографічний принцип. Освітлення викликає асоціації з яскравістю Technicolor і перетворює сцену на послідовність «кадрів крупного плану». Дія постійно перемикається між «реальністю» студії та «фільмом», який нібито народжується перед очима глядача. Завдяки цьому складна структура опери, де різні сюжетні лінії не завжди органічно з'єднані, отримує додаткову рамку: усі епізоди стають частинами одного кінопроцесу.

Французький музичний критик Вінсент Борель / Vincent Borel у рецензії на порталі Concertclassic.com підкреслював, що безперервні переходи між

знімальним майданчиком і «відзнятою» дією становлять головну «родзинку» майже тригодинної вистави й «освіжають коди барокової опери». Саме це формулювання є важливим для розуміння режисерської стратегії Равеллі. Йдеться не про просте осучаснення сюжету, а про оновлення способу сприйняття барокових театральних кодів: маски, чудовиська, механізми, *deus ex machina*, пасторальні й героїчні топоси отримують нову комунікативну форму через мову кіно.

Сценографія А. Вудс підсилює ефект подвійної реальності. Античний світ подано як навмисно бутафорський кінопродукт: мальовані полотна, краєвиди, картонні вулкани, яскраві костюми, реквізит і машинерія створюють атмосферу студії, де міф виробляється як видовище. Поруч із цим існує «цехова» реальність: освітлювальні прилади, технічний персонал, декоратори, сцени монтажу. У сцені Галатеї та Ачі «Щасливі овечки» / *Fortunate peccorelle* на сцені як елемент сценічної машинерії з'являються «справжні» вівці, що одночасно підтримує пасторальний код і іронічно демонструє його штучність.

Музичний бік французької постановки був одним із головних чинників її успіху. Е. Аїм і *Le Concert d'Astrée* запропонували прочитання, у якому історично інформоване виконавство не перетворюється на музейну реконструкцію. Партитура звучить ритмічно живо, драматично активно, з увагою до артикуляції, барв і сценічного пульсу. За каталогом *British Library* рукописна партитура лондонської прем'єри «Поліфема» передбачає гобої, флейти *traversi*, фаготи, труби, валторни та струнні. У сучасній постановці саме багатство оркестрової палітри допомагає показати, що музика Н. Порпори не обмежується вокальною віртуозністю, а має власну драматичну й темброву складність.

Гійом Сентань / *Guillaume Saintagne* у журналі *Diapason* відзначав, що у Страсбурзі «Поліфем» пережив свою першу постановку у Франції й був зустрінутий переповненим та захопленим залом. Він підкреслював заслугу Е. Аїм, яка забезпечила баланс між оркестровою ямою та сценою і надала виконанню ритмічної жвавості. Водночас критик зауважував, що поза

ключовими аріями частина фактурної насиченості й гармонічної розкоші могла бути відчутною не повністю. Таке спостереження важливе, бо показує не лише загальне захоплення постановкою, а й реальну критичну оцінку музичного прочитання.

Виконавський склад французької постановки був орієнтований на провідних співаків барокового репертуару. Партію Ачі виконував Ф. Фаджолі, Галатею / Galatea – Медісон Ноноа / Madison Nonoa, сопрано з Нової Зеландії; Улісса – Поль-Антуан Бенос-Джян / Paul-Antoine Bénos-Djian, французький контратенор; Каліпсо – Дельфін Галю / Delphine Galou, французька мецо-сопрано; Поліфема – Хосе Кока Лоса / José Coca Loza, болівійський бас; Нерею – Алісія Геншоу / Alysia Hanshaw, англійська сопрано. Такий склад давав змогу поєднати кілька тембрових площин: високий контратеноровий полюс Ачі, сопранову ліричність Галатеї, темніший тембр Каліпсо, героїчний контратеноровий шар Улісса та низький басовий образ Поліфема.

Особливий виконавський випадок був пов'язаний із партією Улісса. Основний виконавець Поль-Антуан Бенос-Джян захворів, тому арії в найкоротший термін вивчила й виконала з оркестровою ями бельгійська мецо-сопрано Каміль Бауер / Camille Bauer. Бенос-Джян залишався на сцені й імітував роль, а речитативи з диригентського пульта промовляла сама Е. Аїм. Ця ситуація не зруйнувала виставу, а стала частиною її конкретної сценічної історії. Вона показала, наскільки жива театральна практика барокової опери залежить від миттєвих виконавських рішень і здатності команди утримувати цілісність спектаклю навіть у форс-мажорних обставинах.

В. Борель у Concertclassic.com відзначав, що П.-А. Бенос-Джян у ролі Улісса справив ефект відкриття: його тембр і техніка викликали сильну реакцію залу, а сам персонаж привертав до себе значну частину уваги. Х. Кока Лоса створив виразний образ Поліфема – потужний, але не одновимірний; у його трактуванні монстр отримував людську вразливість. А. Геншоу в ролі Нереї була відзначена за делікатний і чистий спів. Загалом критики

погоджувалися, що Opéra national du Rhin ризикнула з маловідомою бароковою оперою і представила її на високому професійному рівні.

Подальша доля французької постановки підтвердила її репертуарний потенціал. На гастролях в Опера де Лілль восени 2024 року виконавський склад частково змінився: партію Ачі виконував Канмін Джастін Кім / Kangmin Justin Kim, Галатею – Марі Ліс / Marie Lys, Нерею – Флорі Валікетт / Florie Valiquette. Незмінними залишилися головні постановники: Б. Равелла, Е. Аїм, А. Вудс та Le Concert d'Astrée. Це засвідчує, що французький «Поліфем» не був одноразовою фестивальною подією, а мав потенціал до подальшого сценічного життя в іншому театральному контексті.

Останньою великою сценічною версією «Поліфема» стала постановка Королівської опери Версаля / Opéra Royal de Versailles у грудні 2024 року. Вистави відбулися 4 і 6 грудня, також згадується показ 8 грудня. Режисером був Джастін Вей / Justin Way, диригентом – Стефан Плевняк / Stefan Plewniak, оркестрову основу забезпечував Оркестр Королівської опери / Orchestre de l'Opéra Royal. У постановці брала участь Академія барокового танцю Королівської опери / Académie de danse baroque de l'Opéra Royal.

Версальська команда від самого початку орієнтувалася на модель grand spectacle. Хореографом був П'єр-Франсуа Долле / Pierre-François Dollé, сценографом – Ролан Фонтен / Roland Fontaine, костюми створив Крістіан Лакруа / Christian Lacroix разом із командою асистентів, гримерів і перукарів. Завдяки цьому версальський «Поліфем» був зорієнтований не на напівсценічний формат і не на іронічну фестивальну гру, а на повноцінне сценічно-візуальне видовище, де музика, бароковий танець, костюм, декор і сценічна репрезентативність мають діяти разом.

У версальській постановці партію Ачі виконував Ф. Фаджолі, Улісса – П.-А. Бенос-Джян, Поліфема – Х. Кока Лоса, Каліпсо – Елеонор Панкразі / Éléonore Pancrazi, французька мецо-сопрано. У цій версії важливим був не лише вокальний склад, а й інший тип театального апарату. Якщо Зальцбург 2019 року працював через компактну іронічну стилізацію, а французька

постановка Б. Равеллі – через метатеатральну кінематографічну рамку, то Версаль 2024 року повертав «Поліфема» до логіки придворно-барокового видовища. Участь Академії барокового танцю надавала постановці хореографічного виміру, а костюмна розкіш К. Лакруа підкреслювала репрезентативність спектаклю.

Докладні відомості про конкретні купюри або замінені номери у версальській постановці залишаються обмеженими. Проте сама структура проєкту – участь танцювальної академії, розгорнута сценографія, костюми, оркестр Королівської опери й перспектива медійної фіксації – вказує на прагнення поєднати історично інформоване звучання з театральною повнотою. У цій моделі «Поліфем» постає вже не як вокальний фестивальний атракціон, а як масштабна барокова вистава, де музика, танець, костюм і сценічна дія мають працювати як єдиний механізм.

Сучасна сценічна історія «Поліфема» демонструє поступове зростання інтересу до твору й ускладнення театральних моделей його відтворення. Бібб'єна 2004 року позначила початковий, майже архівно-реконструктивний імпульс повернення опери до виконавської практики; Шветцинген 2012 року надав їй перший помітний сценічний формат у німецькомовному просторі; Зальцбург 2019 року створив напівсценічну, іронічно-гротескну й істотно скорочену фестивальну модель, яка фактично наблизилася до повноцінного спектаклю. Подальші постановки 2024 року засвідчили новий етап актуалізації твору: Opéra national du Rhin запропонувала розгорнуту режисерську інтерпретацію через кінематографічну рамку Cinécittà, тоді як Версаль перетворив оперу на grand spectacle із бароковим танцем, костюмною розкішшю та сценічною репрезентативністю.

У цих версіях драматургічний потенціал «Поліфема» реалізується по-різному. Рання реконструктивна модель акцентує сам факт повернення забутого твору; шветцингенська постановка зосереджується на символічній сценічній образності; зальцбурзька версія висуває на перший план фестивальну гру, іронію, вокальний блиск і контратеноровий центр;

французька інтерпретація перекладає складну барокову структуру мовою кінематографа; версальська модель повертає оперу до логіки барокового видовища. Така різноманітність свідчить, що сучасне сценічне життя «Поліфема» не має єдиної стабільної редакції. Кожна постановка по-своєму розподіляє акценти між вокальною віртуозністю, міфологічним сюжетом, режисерською концепцією, сценографією та видовищним театральним апаратом.

Для сучасного відродження Н. Порпори це має принципове значення. «Поліфем» повертається не лише як носій знаменитої арії «Високий Юпітер» і не тільки як твір для демонстрації високої барокової вокальності. У сценічних постановках він постає матеріалом для різних типів сучасного оперного мислення: від символічної реконструкції до Regietheater, від напівсценічного фестивального атракціону до grand spectacle. Саме тому «Поліфем» можна розглядати як один із ключових творів, через які сучасна сцена перевіряє можливості актуалізації opera seria у XXI столітті.

Опера «Карл Лисий» належить до пізнього етапу оперної творчості Н. Порпори була створена для римської сцени. Прем'єра опери відбулася навесні 1738 року в Театрі делье Даме / Teatro delle Dame у Римі. За жанром це *dramma per musica* у трьох діях. Його поява була пов'язана зі специфічними умовами папського Рима, де жінкам було заборонено виступати на сцені, тому весь первісний виконавський склад складався з чоловіків і кастратів.

Лібретна основа «Карла Лисого» сягає венеційської традиції кінця XVII століття. Відомо, що опера Н. Порпори спиралася на лібрето 1699 року, яке в різних редакціях і під різними назвами використовували інші композитори, зокрема Бонавентура Вінначезі / Bonaventura Vinaccesi, Фортунато Келлері / Fortunato Chelleri, А. Скарлатті, Джузеппе Марія Орландіні / Giuseppe Maria Orlandini та Георг Філіп Телеман / Georg Philipp Telemann.

Тож, бачимо що, Н. Порпора працював не з абсолютно новим сюжетом, а з уже сформованою драматургічною моделлю, адаптованою до римського театального контексту 1738 року та до конкретного складу співаків.

Партитура твору збереглася в Неаполі, у бібліотеці Консерваторії Сан-П'єтро-а-Маєлла / Conservatorio di San Pietro a Majella, що зробило можливим сучасне повернення опери до виконавської практики.

Сюжет опери пов'язаний із боротьбою за владу після смерті Карла Великого. У центрі дії перебуває малолітній Карл, майбутній Карл Лисий, однак драматургічна напруга розгортається не навколо його активних вчинків, а навколо політичних інтриг дорослих персонажів, які прагнуть використати його як символ законної влади. Таким чином, опера поєднує династичний конфлікт, любовні лінії та типову для опера *seria* систему випробування вірності, честі й політичної легітимності.

Однією з головних сил конфлікту є Лоттаріо / Lottario, який прагне зміцнити власну владу й протистоїть законним правам Карла. Йому протиставлена Едуїдже / Eduige, мати Карла, яка намагається захистити сина й зберегти його право на престол. Образ Едуїдже має особливе драматургічне значення: вона поєднує материнську лінію з політичною, тому її партія репрезентує не лише емоційний, а й владний центр опери. Поруч із цією лінією розгортається історія Адалджизо / Adalgiso, шляхетного героя, пов'язаного з темою вірності, любові та військової доблесті.

Важливу роль у сюжеті відіграє Джудітта / Giuditta, чия присутність посилює любовно-політичний конфлікт. Її взаємини з Адалджизо й іншими персонажами вводять у дію типову для барокової опера *seria* систему емоційних випробувань, де особисте почуття постійно стикається з вимогами честі, родинного обов'язку та політичної користі. Гільдіппе / Gildippe та інші персонажі доповнюють цю систему, формуючи мережу союзів, суперництва й прихованих намірів.

Драматургія опери побудована на поступовому викритті політичних маневрів і моральному випробуванні персонажів. Як і в багатьох творах опера *seria*, конфлікт не розв'язується через психологічний реалізм у сучасному сенсі, а через послідовність афектів, закріплених у великих сольних аріях. Кожна арія фіксує певний емоційний стан персонажа: гнів, сумнів, вірність,

ревності, материнський страх, політичну амбіцію або готовність до самопожертви.

У фіналі опера приводить конфлікт до барокової моделі відновлення порядку. Законність влади Карла підтверджується, інтриги втрачають силу, а політичний і моральний баланс відновлюється. Такий фінал відповідає естетиці *opera seria*, де історико-політичний сюжет завершується не трагічним руйнуванням, а утвердженням легітимного порядку й чесноти.

Сценічне повернення «Карла Лисого» пов'язане передусім із Байройтським бароковим фестивалем. У сучасній історії виконання твір повернувся саме через Bayreuth Baroque: у 2020 році.

Байройтська версія була заявлена як перше сучасне театральне відродження опери після приблизно 250-річної перерви. Покази відбулися 3, 5 і 8 вересня 2020 року; пізніше ця сама сценічна модель поверталася в Байройт 2021 року й стала основою для скорочених концертних турових версій. Підкреслимо, що в сучасній історії «Карла Лисого» фактично існує одна головна сценічна постановка – байройтська, навколо якої розгортаються подальші відео, аудіо-, медійні та концертні релізи.

Місце постановки мало принципове значення. Маркграфський оперний театр, архітектурний і культурний статус якого створював для «Карла Лисого» особливу історико-сценічну рамку: рідкісна *opera seria* Н. Порпори поверталася не в умовному концертному просторі, а в автентично бароковому театральному середовищі.

Повна сценічна версія тривала близько п'яти годин із двома антрактами; відеозапис вистави від 8 вересня 2020 року триває 3 години 40 хвилин. Такий масштаб показує, що байройтська постановка не була редукцією твору до набору найефектніших арій. Навпаки, вона прагнула зберегти майже повну драматургічну архітектуру партитури.

У матеріалах про постановку зазначається, що в оригінальній драматургії сім персонажів мають 27 арій: Лоттаріо / Lottario, Адальджизо / Adalgiso й Джільдіппе / Gildippe – по п'ять; Джудітта / Giuditta – чотири;

Аспрандо / Asprando й Берардо / Berardo – по три; Едуїдже / Eduige – дві. Також було збережено єдине дуєто «Скажи мені, що кохаєш мене» / Dimmi che m'ami та ансамблево-хорові завершення. Скорочення стосувалися переважно частини речитативів і окремих повторів da capo, але не руйнували загальної структури твору.

Водночас байройтська постановка мала редакторські особливості. До сценічної версії М. Е. Ченчич додав три вставні арії з інших опер Н. Порпори. Серед них згадувалася «Як корабель серед хвиль» / Come nave in mezzo all'onde з «Сіфаче» / Siface, яка в байройтській сценічній логіці стала фінальним шоу-номером для Джільдіппе в стилі чарльстону. Також у джерелах згадується вставка «Якщо ти підтримуєш його в польоті» / Se tu la reggi al volo з «Еціо» / Ezio та додаткові оркестрові ритурнелі, використані для зміни декорацій. Ці вставки відрізняють Байройт 2020 від подальшої афінської аудіоверсії 2021 року, де сценічні доповнення відсутні й збережено чистіше оригінальне ядро партитури.

Режисером постановки був М. Е. Ченчич, який водночас виконував партію Лоттаріо / Lottario. У цьому проєкті він поєднав ще кілька функцій: художнього керівника фестивалю, й одного з головних організаторів сучасного повернення опери. У цьому сенсі постать М. Е. Ченчича в байройтському проєкті має багаторівневе значення. Він виступає не лише як виконавець головної партії, а й як режисер та один із ключових ініціаторів загальної художньої концепції фестивалю. Саме поєднання цих функцій дозволяє розглядати «Карла Лисого» не просто як окрему постановку, а як програмний жест Bayreuth Baroque. Уже перший великий проєкт фестивалю продемонстрував його орієнтацію не на музейне відтворення барокової опери, а на її сценічно активне повернення до сучасного театрального простору.

Візуальну команду постановки склали Йоргіна Герману / Giorgina Germanou, Марія Зорба / Maria Zorba, Давид Дебрінай / David Debrinay, Борис Керманн / Boris Kehrmann, Дімітра Антонакі / Dimitra Antonaki та Константіна Псома / Constantina Psoma. Й. Герману відповідала за сценографію, тобто за

простір сцени, декорації та візуальну архітектуру вистави. Її робота створювала не абстрактну «барокову» умовність, а реалістичне середовище великої родини або клану з упізнаваною побутовою й соціальною логікою. М. Зорба як художниця костюмів сформувала візуальний код персонажів через одяг: костюми позначали статус, належність до клану, владну позицію, гендерні й психологічні відтінки образів. Саме тому критики особливо відзначали розкішність і стилістичну точність костюмів.

Світлове оформлення здійснив Д. Дебрінай. Через світлові контрасти, акценти й зміну атмосфери він підтримував драматургію сцен і змінював сприйняття простору: побутова реалістичність декорацій у поєднанні зі світлом набувала то камерного, то напружено-драматичного характеру. Б. Керманн як драматург працював із логікою сценічного викладу, смисловими зв'язками та адаптацією матеріалу до сучасного театрального прочитання. Д. Антонакі відповідала за хореографію, тобто за пластику персонажів, рух масових сцен і сценічну динаміку, завдяки чому тіло, жест і мізансцена ставали частиною загальної драматургії. К. Псома як асистентка режисера брала участь у постановочній організації та репетиційному процесі, допомагаючи реалізувати режисерський задум.

Тож, бачимо, що сценічний світ постановки не був декоративним тлом: він мав чітку побутову, соціальну й психологічну структуру, яка підтримувала головну ідею вистави – прочитання «Карла Лисого» як родинно-кланової драми про владу, спадок і внутрішнє насильство.

Режисерська концепція переносила дію з каролінзької Європи до Латинської Америки, передусім до Куби 1920 – 1930-х років. Замість середньовічного політичного простору й імперської символіки виникала мафіозна сімейна сага про спадщину, владу, маніпуляції та внутрішню боротьбу в клані. Простір постановки нагадував напівзанепалу, але розкішну хасієнду або віллу в стилі ар-деко з пальмовим садом, бібліотекою, їдальнею, внутрішнім патіо та старим автомобілем Лоттаріо.

Такий режисерський хід не руйнував основний конфлікт твору, а змінював його оптичний фокус. Політична боротьба за легітимність влади була прочитана як родинно-кланова драма, де персонажі діють у системі залежностей, інтриг, шантажу й психологічного тиску. Лоттаріо поставав як старий патріарх клану, Джудітта – як сильна материнська фігура, Аспрандо – як небезпечний охоронець або «права рука», а навколишнє оточення формувало світ родичів, слуг і озброєних людей. *Formentor* підкреслювала, що перенесення сюжету в кубинсько-мафіозне середовище дозволило прочитати оперу як внутрішньокланову війну, не руйнуючи структури барокової *opera seria*.

Увертюра одразу окреслювала цю концепцію. На сцені розгорталася родинна вечерея, під час якої імператор Людовик Благочестивий помирав, поперхнувшись їжею. Цей чорногумористичний жест задавав тон усьому спектаклю й у фіналі дзеркально відгукувався у сценічній долі Лоттаріо. Режисерська концепція М. Е. Ченчича створювала не декоративну актуалізацію, а послідовну систему відповідників: каролінзькі династичні конфлікти перетворювалися на боротьбу за владу всередині криміналізованої родинної структури.

Виконавський склад байройтської постановки був побудований навколо провідних барокових співаків. Адалджизо / Adalgiso виконував аргентинський контратенор Франко Фаджолі / Franco Fagioli. Він народився 1981 року в Сан-Мігель-де-Тукумані / San Miguel de Tucumán в Аргентині, спочатку навчався гри на фортепіано, а згодом вокалу в Інституті мистецтв Театру Колон / Instituto Superior de Arte del Teatro Colón у Буенос-Айресі. Міжнародне визнання співак здобув після перемоги на конкурсі «Нові голоси» / *Neue Stimmen* 2003 року. У сучасній бароковій практиці Ф. Фаджолі вважається одним із провідних контратенорів, особливо відомим виконанням партій, написаних для кастратів, а також репертуаром Г. Ф. Генделя, Н. Порпори, В. А. Моцарта й раннього *bel canto*.

У партії Адальджизо особливо знаковою була участь саме Ф. Фаджолі. Його інтерпретація в «Карлі Лисому» неодноразово привертала увагу критики саме як приклад сучасного відтворення високої барокової вокальності. Участь Ф. Фаджолі в партії Адальджизо має особливе значення для сучасної рецепції «Карла Лисого». Вона важлива не лише як яскравий виконавський факт, а й як продовження попередньої роботи співака з популяризації цієї опери. Ще до появи повніших сценічних і концертних версій Ф. Фаджолі фактично ввів партію Адальджизо до сучасного слухачького обігу через альбом «Маєстро: арії Порпори» / *Il maestro: Porpora Arias* (2014), де була записана арія «Часто оточений хмарами» / *Spesso di nubi cinto*. Завдяки цьому окремий номер з «Карла Лисого» почав існувати самостійно, як концертно-дискографічний фрагмент, ще до ширшого повернення всієї опери.

Саме тому поява Ф. Фаджолі в партії Адальджизо в пізніших виконаннях сприймається як знакова. Він не просто виконує одну з ефектних партій опери, а повертається до матеріалу, який раніше вже допоміг актуалізувати в альбомному форматі. Партія Адальджизо вимагає не лише колоратурної рухливості, а й поєднання віртуозності, героїко-афектного напруження та тембрової переконливості. Через такого виконавця сучасна історія «Карла Лисого» демонструє важливий механізм порпорівської ревіталізації: спочатку окрема арія входить до репертуару відомого контратенора, а згодом цей самий виконавець бере участь у повнішому сценічному або концертному поверненні твору.

Через партію Лоттаріо в опері концентрується лінія владної риторики, політичного тиску й психологічної жорсткості. Серед головних номерів Лоттаріо виділяються «Якщо злочинним тебе хоче небо» / *Se rea ti vuole il Cielo* та «Коли темніє небо» / *Quando s'oscura il Cielo*. У цих аріях розкривається емоційний діапазон персонажа — від владного жесту до внутрішньої драматичної напруги. У сценічній концепції М. Е. Ченчича Лоттаріо був не умовним бароковим тираном, а старим патріархом мафіозного клану, чия

влада тримається на страху, звичці підкорення й маніпуляції родинними зв'язками.

Джільдіппе / Gildippe зберігала в постановці статус одного з головних лірично-драматичних центрів опери. Її партія належить до найрозгорнутіших у творі: разом із Лоттаріо й Адалджизо вона формує трикутник основних афектних сил. Саме через Джільдіппе вибудовується лінія любовної вірності, емоційної вразливості й драматичного патетизму. Особливо важливим є дует Адалджизо й Джільдіппе «Скажи мені, що кохаєш мене» / *Dimmi che m'ami*, який рецензії називали одним із музичних кульмінаційних пунктів спектаклю. Online Merker визначав його як «високу службу мистецтву legato» / *Hochamt an Legatokunst*, а іспанська Scherzo – як момент великого патетизму.

Інші партії формували повний ансамблевий баланс постановки. Партію Джудітті / Giuditta виконувала французька сопрано Сюзанн Жеросм / Suzanne Jérosme; партію Едуїдже / Eduige – китайська мецо-сопрано Няннь Ван / Nian Wang; партію Берардо / Berardo – бразильський сопраніст Бруно де Са / Bruno de Sá; партію Аспрандо / Asprando – чеський тенор Петр Некоранець / Petr Nekoranec. Німий дитячий образ Карла Лисого / Carlo il Calvo втілював Альвертос Калогеропулос / Alvertos Kalogeropoulos. Ця остання роль не мала вокальної партії, але була важливою для сценічної структури, оскільки саме фігура дитини-наступника робила видимою проблему влади, спадку й легітимності.

Вокальна конфігурація «Карла Лисого» показова для сучасного відтворення *opera seria*. Вона поєднувала контратенорову віртуозність Адалджизо й Лоттаріо, ліричну сопранову лінію Джільдіппе, мецо-сопранову барву Едуїдже, теноровий шар Аспрандо та особливий сопрано-контратеноровий тембр Берардо. Такий розподіл створював не просто перелік партій, а внутрішню ієрархію тембрів і драматургічних функцій. Саме тому виконавський склад цієї постановки можна розглядати як один із головних чинників її художнього значення. Опера Н. Порпори вимагає не просто добрих барокових голосів, а співаків із винятковою технічною витривалістю,

рухливою колоратурою, широким діапазоном і здатністю швидко переходити від героїчного афекту до ліричної зосередженості. У цьому сенсі «Карл Лисий» постає як твір підвищеної вокальної складності, де кожна партія є не лише елементом драматургії, а й окремим випробуванням виконавської майстерності.

Важливо, що така складність не зводиться до зовнішньої віртуозності. Колоратура, великі стрибки, напружена теситура й довгі фрази у Н. Порпори мають драматургічне значення: вони передають владу, ревності, рішучість, страх, внутрішній конфлікт або афект перемоги. Тому сучасне виконання «Карла Лисого» потребує не тільки технічної швидкості, а й уміння надати вокальній складності сценічного й психологічного змісту.

Диригентом виступив Дж. Петру. Оркестрову основу забезпечувала «Armonia Atenea», що грала на історичних інструментах; хорова частина була пов'язана з Bayreuth Baroque. Саме Дж. Петру сформував звукову основу байройтської лінії порпорівських проєктів: його робота забезпечувала історично інформовану стилістику, ритмічну гостроту, контрастність афектів і достатню драматичну напругу для майже п'ятигодинної сценічної структури.

Рецензії високо оцінювали диригування Дж. Петру та гру «Armonia Atenea» / Armonia Atenea. Австрійське онлайн-видання «Онлайн Меркер», яке спеціалізується на оглядах оперних, концертних і класичних музичних подій, описувало диригентську манеру Дж. Петру як пружну, диференційовану, елегантну й рухливу, порівнюючи її з роботою фехтувальника на рапірах. Німецький портал класичної музики Klassik.com у рецензії на Байройтський бароковий фестиваль підкреслював, що диригент з ансамблем Armonia Atenea розкриває ритміко-мелодичний клас Н. Порпори через делікатні й водночас захопливі оркестрові імпульси, створюючи «палаючий емоційний вогонь» / lodern des emotionalen Feuer. Важливо, що оркестр не зводився до акомпанементу для вокальних феєрверків: він створював структурну основу, яка дозволяла тримати драматичний розвиток упродовж усього масштабного вечора.

Критична реценсія байройтської постановки була загалом дуже прихильною. Le Monde писала про спектакль магістрального масштабу й називала М. Е. Ченчича «новим королем Байройта» / nouveau roi de Bayreuth. Klassik.com характеризував подію як «грандіозний тріумф» і «диво *dramma per musica* в похмурі часи» / *Dramma-per-Musica-Wunder in düsteren Zeiten*. Online Merker уживав формулу «Оперне диво Байройта» / *Das Opernwunder von Bayreuth*, підкреслюючи, що після п'яти годин неаполітанської *opera seria* публіка реагувала тривалими оваціями й вигуками *bravo* так, ніби театр був повністю заповнений, попри пандемічні обмеження.

Б. де Са в партії Берардо додає постановці особливої тембрової барви завдяки природі чоловічого сопрано. Його участь важлива не лише як приклад рідкісного сучасного типу високого чоловічого голосу, а й як засіб розширення вокальної палітри вистави. У його партії на перший план виходить не тільки віртуозність, а й кантиленне начало: м'якість лінії, прозорість звучання та здатність утримувати ліричний афект. П. Некоранець у партії Аспрандо представляє тенорову лінію, яка вносить до переважно високого барокового складу інший тип вокальної енергії. Нянь Ван у партії Едуїдже додає мецо-сопранової щільності, а С. Жеросм як Джудітта формує додатковий лірико-драматичний шар.

Важливо, що вокальна складність «Карла Лисого» не зводиться до зовнішньої демонстрації техніки. Колоратура у Н. Порпори виконує не лише декоративну функцію, а й передає особливі психологічні стани персонажів: збудження, внутрішню нестійкість, афектне напруження, рішучість або емоційне перевантаження. Саме тому швидкі пасажі, стрибки, довгі фрази й напружена теситура сприймаються не як механічна послідовність складних вокальних завдань, а як частина драматургії. У сценічному виконанні це дозволяє розкрити «Карла Лисого» не як концертну виставку барокової віртуозності, а як театр афектів, де вокальна техніка безпосередньо пов'язана з психологією персонажів.

Окреме місце в сучасному сценічному відродженні спадщини Н. Порпори посідає «Анжеліка» Жанр цього твору «серената на шість голосів» / «serenata a sei voci». Проте в сучасній виконавській практиці цей твір функціонує як повноцінний театральний-сценічний проєкт. Саме тому «Анжеліку» можна сміливо включати до блоку сучасних сценічних постановок композитора поряд із його операми.

Прем'єра твору відбулася 28 серпня 1720 року в Неаполі, у палаці Антоніо Карміне Караччоло, князя Торелли, як серената на честь дня народження імператриці Єлизавети Христини, дружини імператора Карла VI. Лібрето написав П. Метастазіо і саме «Анжеліка» стала його дебютом як театального лібретиста. Твір ґрунтується на епізодах з «Несамовитого Орландо» / «Orlando furioso» Лудовіко Аріосто / Ludovico Ariosto та частково перегукується з традицією Маттео Марії Боярдо / Matteo Maria Boiardo. У сучасних рецензіях підкреслюється, що в цьому ранньому лібрето вже окреслені ті лінії, які П. Метастазіо згодом розвиватиме у зрілій opera seria, хоча тут ще немає пізнішої трагедійної шляхетності таких текстів, як «Покинута Дідона» / *Didone abbandonata* або «Милосердя Тіта» / *La clemenza di Tito*.

Не менш важливо, що саме в «Анжеліці» відбувся сценічний дебют п'ятнадцятирічного Фарінееллі, який виконував партію пастуха Тірсі / *Tirsi*. Отже, твір має подвійний історичний статус: з одного боку, це ранній досвід Метастазіо як лібретиста, з іншого – один із початкових пунктів сценічної кар'єри Фарінееллі. У цьому сенсі «Анжеліка» є не лише рідкісним твором Н. Порпори, а й важливою точкою перетину трьох ліній: порпорівської вокальної школи, метастазіанської драматургії та історії кастратного виконавства XVIII століття.

«Анжеліка» має виразний пасторальний вимір, любовну інтригу, комічні ситуації, ревності, афектні стани й сценічно придатну систему персонажів. Саме ця проміжна природа жанру стала особливо продуктивною для сучасної

постановки: режисер отримав компактний бароковий театр, у якому кордони між оперою, серенатою, балетом і сценічною кантатою свідомо розмиті.

Сюжет «Анжеліки» розгортається в саду заміського будинку поблизу Парижа за часів Карла Великого. На тлі легендарної війни Карла з агарянським царем Аграмантом китайська принцеса Анжеліка, втікаючи від нав'язливих рицарів і насамперед від Орландо, знаходить пораненого сарацинського воїна Медоро. Вона лікує його травами, і між ними виникає кохання, що становить ядро сюжету. П. Метастазіо свідомо протиставляє «високу» придворну любов Анжеліки й Медоро простішому пасторальному світу Лікорі, Тірсі й Тітіро.

У першій частині Анжеліка та старий пастух Тітіро відводять пораненого Медоро до його скромного житла. Паралельно з'являється пасторальна пара Лікорі й Тірсі: вона тривожиться за його вірність, але коханий її заспокоює. Раптово вривається розгніваний Орландо, який переслідує ворога; пастухи дають йому притулок, і Анжеліка змушена зустрітися з рицарем, який шалено її кохає. Щоб виграти час для втечі з Медоро, вона вдає взаємність до Орландо. Її гра настільки переконлива, що навіть Лікорі й Медоро на мить розгублені, хоча Медоро швидко розуміє, що це лише частина придворної стратегії.

У другій частині контраст між придворною та пасторальною любов'ю посилюється. Медоро радить Лікорі повчитися в Анжеліки мистецтва любовної гри. Наслідком стає комічна спроба пастушки застосувати ці прийоми до Орландо, що викликає ревності Тірсі. Тим часом Тітіро, у своїй наївності, показує Орландо дерева з вирізьбленими іменами Анжеліки й Медоро. Цей доказ остаточно кидає рицаря в несамовитість. Шал Орландо змушує Тітіро й інших поспіхом організувати втечу Анжеліки й Медоро; пасторальна пара після пояснень також мириться. У фіналі дві закохані пари знаходять своє щастя, тоді як Орландо залишається сам зі своєю безтямною й нерозділеною пристрасстю. Саме тут пасторальна комедія торкається теми божевілля й руйнівної сили необмеженої рицарської афектності.

Відома сучасна постановка «Анжеліки» була здійснена на «Фестивалі делла Валле д'Ітрія» / «Festival della Valle d'Itria» у місті Мартіна-Франка. Виставу показали у внутрішньому дворі Палаццо Дукале / Palazzo Ducale 30 липня 2021 року, повтор відбувся 3 серпня в межах 47-го фестивалю. Тож, бачимо, йшлося не про одноразове концертне виконання, а про сценічну фестивальну постановку з режисурою, костюмами, хореографією, світлом і танцювальною трупю. Сам фестиваль позиціонував цей проєкт як повернення «Анжеліки» до театрального обігу.

Музичним керівником постановки був італійський диригент, композитор і флейтист Федеріко Марія Сарделлі / Federico Maria Sardelli, один із помітних представників історично інформованого виконавства в Італії. Особливо важливою є його репутація дослідника й інтерпретатора Вівальді та італійського бароко. У відеореєстрації бачимо, що його прочитання не перетворює серенату на важку монументальну драму. Навпаки, диригент підтримує живий рух музики, чітко вибудовує контрасти між сценами й залишає співакам достатньо простору для фразування, колоратури та афектної виразності. Завдяки цьому твір сприймається не як музейна реконструкція, а як рухлива театральна дія, у якій музика постійно реагує на зміну емоційних станів персонажів.

Оркестрову партію виконав італійський бароковий ансамбль «Ла Ліра ді Орфео» / La Lira di Orfeo, заснований 2015 року контратенором Раффаеле Пе / Raffaele Pe. Колектив спеціалізується на музиці XVII–XVIII століть, реконструкціях рідкісного репертуару та історично інформованій виконавській практиці. У виконанні ансамблю важливою є не зовнішня гучність, а легкість, прозорість і гнучкість звучання. Струнні підтримують рухливість дії, дерев'яні духові м'яко забарвлюють пасторальні епізоди, а загальна фактура не перебиває голоси. У цьому сенсі оркестр виконує не лише супровідну функцію, а створює живий театральний простір, у якому вокальні партії можуть вільно розгортатися.

Режисером, сценографом і художником костюмів виступив італійський театральний художник і режисер Джанлука Фаласкі / Gianluca Falaschi, відомий роботою на перетині оперної режисури, сценографії та костюмного дизайну. У цій версії він поєднав три функції: постановку, сценічний простір і візуальну концепцію, завдяки чому вистава набула цілісного пластично-образного характеру. Хореографію створив італійський хореограф Маттіа Агатієлло / Mattia Agatiello, для якого рух у музичному театрі виступає не лише декоративним елементом, а частиною сценічної драматургії. Світлове оформлення здійснив італійський світло-художник Паскуале Марі / Pasquale Marì, один із відомих представників сучасного театального та кінематографічного світлового дизайну в Італії.

До сценічної дії була інтегрована танцювальна труппа «Фатторія Віттадіні» / Fattoria Vittadini – італійський колектив сучасного танцю й перформативного театру, чия практика поєднує хореографію, акторську взаємодію та візуально-пластичне мислення. У постановці «Анжеліки» / L'Angelica брали участь Даніло Калабрезе / Danilo Calabrese, Ріккардо Еспозіто / Riccardo Esposito, Самуель Моретті / Samuel Moretti та Валентина Скварцоні / Valentina Squarizoni. У програмних матеріалах Festival della Valle d'Itria та у відеореалізі «Dynamic/Naxos» вони подані саме як учасники Fattoria Vittadini, що підтверджує не випадкову присутність окремих танцівників, а залучення цілісного пластичного колективу до сценічної структури вистави.

Танцюристи не існували як окремий декоративний «балетний» шар, відокремлений від вокальної дії. Їхня присутність була вплетена в театральну тканину постановки: пластика супроводжувала афекти персонажів, посилювала еротико-пасторальну атмосферу й надавала статичній за природою формі більшої сценічної рухливості. Тож, можна стверджувати, що хореографія виконувала не ілюстративну, а драматургічну функцію: вона допомагала перетворити камерну serenata на живу театральну подію, де спів, жест, костюм і рух працюють як єдина система.

Сценічна концепція Дж. Фаласкі підкреслювала ігрову природу жанру. Простір не був традиційною пасторальною галявиною; радше це був умовний святковий простір навколо бенкету, з довгим столом, стільцями і предметами, які то з'являлися, то зникали. Костюми поєднували пасторальні мотиви з елементами сучасної моди, створюючи міжчасовий світ, що не прагнув прямої історичної реконструкції. Рецензенти звертали увагу на те, що Дж. Фаласкі перетворює *serenata* на компактну театральну феєрію, де пасторальна гра, любовна інтрига, ревності й фуріозний стан Орlando набувають не лише вокального, а й тілесно-пластичного виміру.

Водночас критична оцінка режисури не була однозначно захопленою. Італійське онлайн-видання про оперу й музичний театр *Connessi all'Opera* у рецензії на мартіна-франківську постановку підкреслювало, що йдеться саме про сценічне представлення, а не про просте концертне виконання серенати фактично набуває ознак «маленької опери» з жестом, мізансценами й розвитком персонажів. Проте той самий огляд зауважував, що режисерське рішення Дж. Фаласкі не завжди «додає крила» слабшій драматургії раннього Метастазіо: візуальний шар місцями залишається радше декоративним, ніж психологічно заглибленим. Це уточнення важливе, оскільки дозволяє не ідеалізувати постановку, а показати її реальну критичну рецепцію: сценічне рішення було ефектним і театральним, але не завжди повністю подолало умовність жанру серенати.

Виконавський склад був побудований навколо шести персонажів серенати. Партію Орlando / Orlando виконувала італійська мецо-сопрано Тереза Ієрволіно / Teresa Iervolino партію Медоро / Medoro – італійська сопрано Паола Валентіна Молінарі / Paola Valentina Molinari; партію Анжеліки / Angelica – сопрано Катерина Баканова / Ekaterina Bakanova; партію Лікорі / Licori – італійська мецо-сопрано Гая Петроне / Gaia Petrone; партію Тітіро / Titiro – італійський баритон Серджо Форесті / Sergio Foresti; партію Тірсі / Tirsi – італійська сопрано Барбара Массаро / Barbara Massaro.

Т. Ієрволіно в ролі Орландо була одним із головних вокально-драматичних центрів постановки. Британський портал Bachtrack назвав її Орландо «досконалим», «поетичним і змученим», підкреслюючи драматичну переконливість образу. Тож, бачимо, партія Орландо в «Анжеліці» / *L'Angelica* не зводиться до образу ревнивого комічного персонажа. У ній поєднуються фуріозність, героїчний афект і елементи сценічної гри, пов'язані з традицією «Несамовитого Орландо» / *Orlando furioso*. Саме тому ця партія потребує не лише вокальної рухливості, а й різкої зміни емоційних станів. Виконавиця має працювати з силою акценту, тембровою насиченістю, сценічною енергією та здатністю швидко переходити від патетики до іронічної або ігрової ситуації. Особливо показовою є фінальна сцена божевілья, яку можна трактувати як кульмінацію афектної напруги й один із моментів, де драматичний потенціал серенати виявляється найвиразніше.

Заголовна партія Анжеліки, на наш погляд, представляє інший тип вокально-сценічної виразності. Її образ не варто сприймати як пасивний об'єкт любовної інтриги. У драматургії твору Анжеліка фактично запускає головну лінію дії: рятує пораненого Медоро, приховує справжній характер свого почуття, використовує придворну любовну гру й готує втечу. Тому її партія потребує не лише ліричної привабливості й технічної свободи, а й сценічної гнучкості. У цьому образі вокальна легкість поєднується з активною драматургічною функцією: Анжеліка не просто реагує на події, а значною мірою керує ними.

П. В. Молінарі в партії Медоро формує любовний полюс серенати. У нашому розумінні цей образ важливий саме як протиполог Орландо. Якщо любов Орландо набуває фуріозного й афектно загостреного характеру, то Медоро представляє м'якшу модель почуття, пов'язану з камерністю, ніжністю й внутрішньою зосередженістю. Особливо виразним у цьому плані є епізод скорботного діалогу з віолончеллю, де любовна тема набуває не зовнішньо-героїчного, а інтимного звучання. Тому Медоро у структурі твору

можна розглядати не лише як об'єкт кохання Анжеліки, а як носія іншої емоційної якості, що врівноважує афектну надмірність Орlando.

Г. Петроне в партії Лікорі представляє пасторально-комічний шар вистави. Видається важливим, що саме через цей образ серената виходить за межі центрального любовного трикутника Анжеліка – Медоро – Орlando й розгортає ширшу систему любовних ігор, масок і непорозумінь. Лікорі не має такої драматичної ваги, як Анжеліка або Орlando, однак її функція є суттєвою для жанрової рівноваги твору. Вона вносить у постановку легкість, рухливість і пасторальну ігрову інтонацію, завдяки чому любовний конфлікт не перетворюється на суто трагічну ситуацію.

С. Форесті в ролі Тітіро створює низьку темброву опору спектаклю. У переважно високому жіночому й мецо-сопрановому складі ця партія додає необхідної звукової глибини та пасторальної барви. Його участь також можна пов'язати з ширшим виконавським інтересом до басового й баритонового репертуару Н. Порпори.

Б. Массаро виконувала партію Тірсі. Історично ця роль має особливе значення, оскільки саме її у першому виконанні 1720 року співав юний Фарінеллі. У сучасній постановці Тірсі не є центральним персонажем, однак його функція виходить за межі суто пасторального епізоду. На нашу думку, ця партія зберігає прихований зв'язок «Анжеліки» з бароковою традицією та ранньою кар'єрою Фарінеллі. Тому образ Тірсі можна трактувати як історичний відголос першого виконання твору, який у сучасній інтерпретації нагадує про первинний виконавський контекст серенати.

У музично-драматургічному плані постановка не зводилася до історії Анжеліки й Медоро. Пасторальні персонажі мали власні вокальні епізоди, що формували комічний і ліричний баланс. У другій частині особливо помітною була взаємодія фуріозних і пасторальних номерів. Після речитативу «Мовчання завжди є найкращою порадою» / *Sempre è il tacer miglior consiglio*, пов'язаного з Лікорі й Тітіро, звучала арія Лікорі «Нехай не шукає закохатися» / *Non cerchi innamorarsi*, яка має характер іронічної пасторальної *moralité*.

Фінальний любовний вузол Анжеліки й Медоро розгортався через речитатив «Тікаймо, мій прекрасний ідоле» / «Fuggiam bell'idol mio» та арію Анжеліки «Прекрасна богине, подруго тіней» / *Bella diva all'ombre amica*. Ці номери показують, що «Анжеліка» побудована не як велика політична драма, а як мережа любовних афектів, пасторальних масок і вокально оформлених ситуацій.

Тривалість постановки становила приблизно 2 години 25 хвилин. Відеофіксація має близько 147 хвилин чистого матеріалу разом з оплесками; аудіореліз триває близько 140 хвилин. Такий хронометраж відповідає майже повному виконанню партитури з типовими скороченнями повторів *da capo* й окремими купюрами речитативів. Важливо, що рецензії не повідомляють про вилучення цілих номерів. Навпаки, підкреслюється, що глядач і слухач отримують доступ до «Анжеліки» як до цілісного твору, а не як до набору окремих арій.

Релізи постановки стали важливими не тільки як стратегія рецепції у сучасному культурному просторі, а й як матеріали для аналізу виконавських інтерпретацій.

Лейбл Dynamic – незалежна італійська компанія, заснована 1978 року в Генуї, відома великим каталогом CD та DVD, особливо в оперному й бароковому репертуарі. Саме Dynamic випустив live-запис *L'Angelica* з Palazzo Ducale в Мартіна-Франка, де Festival della Valle d'Itria традиційно проводить вистави у спеціально облаштованому сценічному просторі внутрішнього двору палацу.

Запис зроблено під час 47-го Festival della Valle d'Itria 30 липня – 3 серпня 2021 року; видання вийшло у форматі 2 CD під каталожним номером CDS7936.02, а також як DVD 37936 і Blu-ray 57936. Відеореліз має формат NTSC 16:9, звукові доріжки PCM stereo 2.0 і Dolby Digital 5.1, а також субтитри італійською, англійською, французькою, німецькою, японською та корейською мовами. На сайті Naxos/Dynamic реліз подано як “World premiere

video recording”, тобто як першу відеофіксацію цієї постановки, а не першу аудіофіксацію твору загалом.

Окремо варто згадати, що у відеOVERSII та дискографічних даних фігурує не тільки сам фестиваль, а й Fattoria Vittadini – італійський колектив сучасного танцю й перформативного театру, заснований у Мілані й працюючий з 2009 року. Саме вони формують той пластичний шар, який у записі стає частиною сценічної мови постановки, а не просто “додатковим балетом”.

До релізу Dynamic уже існувала попередня студійний аудіореліз матеріалу «Анжеліки», яка в окремих каталогах і рецензійних матеріалах фігурує під назвою «Орландо» / «Orlando». Таке найменування пов’язане не зі зміною авторського заголовка твору, а з центральною сюжетною лінією Орландо, запозиченою з поеми «Несамовитий Орландо» / «Orlando furioso» Л. Аріосто. Тому твердження про «перший запис» потребує уточнення: мартіна-франківська постановка 2021 року, видана Dynamic у 2023 році, є передусім першим повним відеозаписом сценічної версії «Анжеліки» / L’Angelica і важливою live-аудіофіксацією фестивального типу, але не абсолютною першою появою твору в дискографічному обігу.

На нашу думку, значення цієї постановки полягає ще й в способі переосмислення її жанрової природи» Анжеліки». Серената Н. Порпори постає як твір, здатний існувати в умовах сучасного музичного театру. Режисура, пластика, костюми, історичні інструменти та ансамблевий вокальний склад дозволяють побачити в «Анжеліці» не лише документ дебютного контексту Фарінееллі, а цілісну театральну форму.

Особливо важливо, що постановка актуалізує серенату як сценічний жанр, а не тільки як вокально-історичний матеріал. Навіть певна декоративність цього прочитання не зменшує його значення: вона підкреслює пасторальну природу твору, його зв’язок із бароковою умовністю, грою масок і любовних ситуацій. Саме тому «Анжеліку» в сучасній рецепції можна розглядати як приклад того, як ранній твір Н. Порпори переходить із площини історико-музикознавчого інтересу в простір живої театральної практики.

У 2023 році «Анжеліку» було показано в Державному театрі Майнца / Staatstheater Mainz як спільну продукцію з Festival della Valle d'Itria. Це не була нова постановка в повному сенсі: мейнцька сцена використала режисуру, сценографію й костюми Дж. Фаласкі, адаптувавши їх до іншого театрального простору. Для мейнцької версії фіксується Феліче Венанцоні / Felice Venanzoni як диригент і Дж. Фаласкі як режисер. Корпус персонажів залишився тим самим: Орlando, Анжеліка, Медоро, Лікорі, Тірсі й Тітіро. Даних про радикальні музичні зміни або вилучення цілих номерів немає. Водночас хронометраж близько 1 години 55 хвилин є компактнішим за реліз Dynamic і може свідчити про щільніші темпи, рішучіше скорочення повторів da capo або купюри в речитативах. Коректно говорити про адаптовану й частково скорочену версію валле-дітрійської постановки в німецькій інституційній рамці.

Таким чином, сучасна сценічна історія «Анжеліки» не розпадається на кілька різних режисерських моделей, як це можна спостерігати у випадку з «Поліфемом». Вона зосереджена навколо однієї головної постановочної концепції: Мартіна-Франка 2021 року створила повну фестивальну сценічну модель, Dynamic у 2023 році закріпив її в аудіо- та відеорелізах, а Майнц 2023 року переніс цю модель в іншу інституційну рамку. У цьому сенсі «Анжеліка» є прикладом не множинності сучасних інтерпретацій, а стабілізації однієї успішної сценічної версії.

Для цього дослідження «Анжеліка» важлива саме як приклад жанрово проміжного твору в оперній спадщині Н. Порпори. Це не *opera seria* у строгому сенсі, однак її повернення до виконавської практики останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть демонструє, що барокова *serenata* може функціонувати не лише як камерно-концертний жанр, а і як матеріал для сценічного втілення. Її драматургія вибудовується не навколо великого політичного конфлікту, як у «Карлі Лисому», і не через героїко-міфологічну монументальність, як у «Поліфемі», а через любовну гру, пасторальну маску, комічне непорозуміння й фуріозний афект Орlando. Саме тому «Анжеліка»

розширює уявлення про сучасне виконавське буття оперної творчості Н. Порпори: воно охоплює не лише великі зразки *opera seria*, а й ті жанрові форми, що перебувають між придворною *festa teatrale*, камерною драмою та повноцінною сценічною виставою.

Ще однією важливою в контексті цього дослідження є опера, що належить до періоду трансформацій у творчості Н. Порпори й була створена під час його перебування в Лондоні.— «Іфігенія в Авліді». Твір був створений для трупи «опери знаті» і вперше представлений 3 травня 1735 року в лондонському Королівському театрі на Геймаркеті / King's Theatre in the Haymarket. Лібрето написав П. Роллі за трагедією Евріпіда та драмою А. Дзено. Уже сам вибір сюжету вводив оперу в коло великих міфологічних тем *opera seria*, де приватна людська драма розгортається на тлі державного обов'язку, релігійного закону й волі богів.

Сюжет опери спирається на міф про Іфігенію, / *Ifigenia* але подає його відповідно до барокової театральної моделі. Агамемнон / *Agamemnone* убиває священного оленя Діани, за що богиня зупиняє вітри й не дозволяє грецькому війську вирушити до Трої. Щоб відновити рух війська, жерці вимагають жертви: Іфігенію викликають до табору в Авліді під приводом шлюбу з Ахіллом/ *Achille*, але поступово розкривається справжня причина її прибуття. У драматургії твору перетинаються політична воля війська, релігійний тиск, батьківська слабкість Агамемнона, материнський протест Клітемнестри й моральна позиція Ахілла. Фінал відповідає бароковій моделі *lieto fine*: Іфігенія не гине, а втручання Діани змінює трагічний хід подій.

Твір має трьох актову структуру й належить до жанру *opera seria* з чергуванням речитативів і *da capo*-арій. Партитура була створена для тогочасного зіркового складу: партію Ахілла написано для Фарінеллі партію Агамемнона — для Сенезіно, а партію Іфігенії для Ф. Куццоні. Саме тому, «Іфігенія в Авліді» є не просто ще одним лондонським твором Н. Порпори, а прикладом максимально індивідуалізованого вокального письма, орієнтованого на конкретні голоси.

Французький клавесиніст, диригент і один із провідних сучасних інтерпретаторів барокового репертуару Кристоф Руссе / Christophe Rousset, засновник ансамблю старовинної музики «Ле Талан Лірик» / Les Talens Lyriques, в інтерв'ю спеціалізованому оперному онлайн-виданню OperaWire зазначав, що опера була написана для Лондона саме в період творчого змагання Н. Порпори з Г. Ф. Генделем. Рік її створення фактично співпадає з роком написання опери «Альцина» / «Alcina». За словами диригента, «публіка шаленіла від Н. Порпори, навіть більше, ніж від Г. Ф. Генделя» Це пояснювалося не лише музичною модою, а й тим, що саме Н. Порпора мав у своєму розпорядженні співаків найвищого рівня, багато з яких були пов'язані з ним як з учителем співу.

Після лондонської прем'єри 1735 року опера швидко зникла з афіш, як і чимало інших творів Н. Порпори, пов'язаних із коротким періодом конкуренції Opera of the Nobility із генделівським підприємством. Упродовж XIX–XX століть не фіксується повномасштабна сценічна традиція виконання «Іфігенії в Авліді»; в обігу залишалися радше окремі арії, пов'язані з концертною практикою та антологіями *bel canto*.

Тому, К. Руссе визначав саму партитуру як «справжнє перевідкриття» підкреслюючи, що в новітній час вона фактично не виконувалася. У його характеристиці важлива думка про подвійність порпорівського стилю: музика тут «інколи дуже драматична, а інколи просто *bel canto*» .

Сучасне сценічне повернення «Іфігенії в Авліді» пов'язане з Байройтським бароковим фестивалем року. Постановка була здійснена в Маркграфському оперному театрі.

Німецькомовний оперний критик Штефан Фукс / Stefan Fuchs у рецензії для міжнародного оперного онлайн-видання Opera Online звертав увагу на відносну простоту фабули. На його думку, в цій опері немає надмірно заплутаної інтриги, нерозділеного кохання або мотивів помсти: шлях дії веде від провини Агамемнона до вимоги жертви й божественного втручання. Водночас саме ця простота дає простір для розгортання вокальної драматургії.

Історія могла бути викладена швидко, але майже тригодинна сценічна тривалість виникає завдяки численним аріям, у яких персонажі не стільки просувають сюжет, скільки розгортають афекти. Це типово для *opera seria*: зовнішня дія часто поступається місцем внутрішній вокальній артикуляції стану.

Репрезентація стала можливою завдяки новій джерельній роботі. У матеріалах про байройтську постановку згадується Драган Каролич / Dragan Karolić – музиколог сербського походження, співак, інструменталіст і редактор барокових партитур. Саме його праця з архівними матеріалами дала змогу підготувати партитуру «Іфігенії в Авліді» в обсязі, придатному для сучасного театрального втілення.

Bayreuth Baroque 2024 став п'ятим виданням фестивалю, а опера «Іфігенія в Авліді» була заявлена як нова сценічна постановка й головний проєкт року. Її значення було підкреслено не лише програмним статусом, а й подальшою номінацією постановки на International Opera Awards 2025 у категорії «Відкритий заново твір». Додатковим контекстом стала фестивальна легітимація самого Байройтського барокового фестивалю / Bayreuth Baroque: у матеріалах Opera Awards 2024 фестиваль отримав відзнаку «Найкращий фестиваль» / Best Festival, а художнє керівництво М. Е. Ченчича було визначене журі як один із головних чинників успіху молодोї інституції. У такий спосіб постановка «Іфігенії в Авліді» вписується не лише в історію сучасної рецепції Н. Порпори, а й у ширший процес інституційного утвердження барокової опери як повноцінного явища сучасного музичного театру.

Режисером постановки також виступив М. Е. Ченчич, який одночасно виконував партію Агамемнона. У межах Bayreuth Baroque він виступає не лише як співак, а як художній керівник фестивалю й один із головних ініціаторів сучасного повернення рідкісної *opera seria*. Його робота над «Іфігенією» продовжує лінію попередніх порпорівських проєктів фестивалю:

рідкісний бароковий твір повертається не як музейний експонат, а як сценічно активний матеріал, здатний взаємодіяти з сучасною театральною мовою.

Диригентом виступив Крістоф Руссе / Christophe Rousset, французький диригент і клавесиніст, засновник ансамблю «Ле Талан Лірик» / Les Talens Lyriques. Цей колектив, створений 1991 року, спеціалізується на музиці XVII–XVIII століть, зокрема на оперному репертуарі французького та італійського бароко. У байройтській «Іфігенії» Les Talens Lyriques виконували функцію оркестру-резидента фестивалю 2024 року. Такий вибір принциповий для сучасного порпорівського відродження: якщо попередні байройтські проекти часто були пов'язані з «Armonia Atenea» й Дж. Петру, то «Іфігенія» вводить у цей процес французьку школу історично інформованого оркестрового стилю.

У програмних матеріалах М. Е. Ченчич трактує «Іфігенію в Авліді» як твір про релігійний фанатизм, політичні рішення, нав'язані масовою істерією, і руйнування природи людиною. У французькому формулюванні його концепції прямо сказано, що ця опера стосується «релігійного фанатизму» / *fanatisme religieux*, «масової істерії» і «катастрофічного руйнування природи людиною». Центральним образом стає вбивство священного оленя Діани: цей міфологічний епізод режисер співвідносить із сучасним знищенням природи. Діана в такій інтерпретації постає не лише античною богинею, а символом природи, яка відповідає на людське насильство зупинкою вітрів. Сам режисер прямо пов'язує це з кліматичною кризою: «можна сказати, що зміна клімату є відповіддю на спустошення, спричинені людством».

Інший акцент режисер пов'язує з тиском масових настроїв і соціальних медіа. У його інтерпретації фанатизм і забобони можуть змусити політичного лідера до крайніх рішень. Саме так він пояснює логіку Агамемнона: цар не лише сам ухвалює жорстоке рішення, а стає заручником війська, жерців і колективного тиску. У цьому сенсі античний міф читається як притча про механізми політичного примусу, коли лідер діє не з внутрішньої переконаності, а під тиском маси, страху й сакралізованої ідеології.

Ця концепція не руйнує міфологічну основу сюжету та не переносить дію буквально в сучасність. Навпаки, вона загострює приховані смисли античного міфу: Агамемнон постає як лідер, залежний від колективної волі; Калхант – як носій жорсткого релігійного примусу; Ахілл – як фігура опору й раціонального начала; Іфігенія – як моральний центр драми. К. Руссе в інтерв'ю OperaWire також говорив про цю лінію як про «боротьбу між релігією і розумом». За його словами, саме Ахілл протистоїть ідеї, що релігія має бути законом, і наполягає на тому, що законом має бути розум. Тому сучасна актуальність постановки виникає не з зовнішньої модернізації, а з внутрішнього конфлікту лібрето.

К. Руссе унікав трактування партитури як суто віртуозного матеріалу. У рецензіях підкреслювалося, що він не «перегріває» темпи, а вибудовує контрастну, органічну музичну драму, де оркестр підтримує голоси й не перекриває їх. Це особливо важливо для Н. Порпори, оскільки в його музиці вокальна лінія є основним носієм драматургії. У рецензії французького музичного онлайн журналу Diapason відзначалися «яскраві емоційні інструментальні спалахи» ансамблю Les Talens Lyriques, а також енергійне, контрастне й водночас стримане диригування К. Руссе (Diapason, 2024: б. с.). Французький оперний онлайн-журнал Forumopera у рецензії Моріса Салля / Maurice Salles, французького оперного оглядача й постійного автора цього видання, підкреслював, що «оркестр звучить чітко, але без грубості, а його мелодичні завихрення служать «паливом для голосів» (Salles, С., 2024: б. с.). Англомовне оперне онлайн-видання Opera Today у рецензії Єгуди Шапіро / Yehuda Shapiro, британського оперного критика й автора матеріалів про музичний театр, характеризувало музичне втілення як «цілісний музично-драматичний потік» що особливо важливо для твору, де послідовність арій може легко розпастися на окремі номери (Shapiro, Y., 2024: б. с.

Сценографію та костюми створила Йоргіна Герману / Giorgina Germanou, грецька сценографка й художниця костюмів. Її візуальне рішення поєднувало античну образність і сучасні символічні алюзії. Сцена була

побудована як мінливий простір між військовим табором, сакральною зоною жертovníка й міфологічним ландшафтом. Рухомі вертикальні панелі з різними фактурами змінювали просторову перспективу: мармурові поверхні, пейзажні мотиви, алюзії на живописні зображення жертвопринесення Іфігенії формували не побутове, а символічне середовище дії.

Дія відкривалася сценою полювання й появою таксидермічного оленя Діани, який нагадував про первинну провину Агамемнона. У деяких матеріалах зазначалося, що цей сценічний об'єкт був пов'язаний із попередньою постановкою *Aríodante* у Відні. Золоті кістяки мертвих дерев створювали образ спустошеної природи, а прозорі капсули з ембріональними фігурами нагадували про майбутні покоління, життя яких стає неможливим у логіці жертви й насильницького політичного рішення. Колористика костюмів також мала семантичну функцію: червоний колір Калханта асоціювався з кров'ю і жорстокістю, золото Агамемнона – з владою, білий колір Іфігенії – з чистотою та жертвністю, чорний костюм Діани – з божественною силою й темною стороною сакрального порядку.

Світлове оформлення здійснив Ромен де Лагард / Romain de Lagarde, французький художник зі світла. Його робота підкреслювала зміну афектів і драматичних станів: теплі червоно-золоті відтінки супроводжували сцени, пов'язані з владою, кров'ю і жертвою; холодніші світлові площини позначали застиглу природу й зупинку вітрів; локальні акценти на фігурах Іфігенії та Діани підсилювали тему подвоєння героїні. У рецензіях світлові рішення оцінювалися як поетичні й візуально виразні, але не декоративні: вони працювали як частина режисерської драматургії.

Одним із ключових рішень М. Е. Ченчича стало подвоєння образу Іфігенії. Вокальну партію Іфігенії та Діани виконувала Ясмін Дельфс / Jasmin Delfs, німецька сопрано з Ейтіна, тоді як на сцені паралельно діяла німа Іфігенія у виконанні Маріни Діакумаку / Marina Diakoumakou, грецької актриси. Така побудова дозволяла розділити голос і тіло героїні: співачка

втілювала водночас Іфігенію та божественний вимір Діани, а німа актриса візуалізувала людську вразливість жертви.

Я. Дельфс у цій постановці фактично змістила драматургічний центр від історично очікуваних партій Ахілла й Агамемнона до образу Іфігенії. Якщо прем'єрна лондонська рецепція була зосереджена навколо зіркових кастратів, то байройтська версія робить Іфігенію моральним і емоційним осередком драми. Французька рецензія підкреслювала, що молоде сопрано поєднує «світлість юної дівчини» з більш владними інтонаціями богині. Німецькі огляди відзначали її світлий, зосереджений тембр і колоратури, які звучать як «маленькі перлини» на майже прямій вокальній лінії. Через це Іфігенія у постановці не зводиться до функції жертви: вона стає точкою, у якій сходяться родинний конфлікт, релігійна вимога, політичне насильство й питання людяності.

Партію Ахілла виконував Мааян Ліхт / Maayan Licht, ізраїльський сопраніста. Його участь має принципове значення, оскільки історично ця партія була створена для Фаріnellі. У сучасній постановці вона знову пов'язана з надзвичайно високим чоловічим голосом, але вже в іншій вокальній системі. У біографічних матеріалах Parnassus Arts підкреслюється, що саме участь у «Іфігенії в Авліді» 2024 року стала одним із переломних моментів його кар'єри, а 2025 року співак отримав Oper! Awards як Best Newcomer. У цьому сенсі байройтська постановка стала не лише відродженням опери, а й важливим етапом у формуванні сучасного виконавця Farinelli-типу.

Особливе місце в партії Ахілла посідає арія «У вже жадібному серці» / *Nel già bramoso petto*. Це один із ключових номерів першої дії, де герой уперше повною мірою розкриває свою любовну й афектну природу. Текст арії пов'язаний із образом «жадібного серця», яке прагне коханої й не знаходить спокою. У драматургії твору ця арія не лише прикрашає роль Ахілла, а задає його подальший образ: він постає як закоханий герой, воїн і носій морального спротиву фанатичній логіці жертви.

Сам М. Ліхт у відеокоментарі до *Nel già bramoso petto* згадував, що отримав пропозицію замінити виконавця партії Ахілла через хворобу основного співака. Відкривши партитуру, він побачив саме цю арію й одразу звернув увагу на велику кількість трелей. Його фраза «трель, трель, трель» і висновок, що «ця музика створена для мене», є показовими для сучасного сприйняття партії: співак не просто реконструює історичний матеріал, а впізнає в ньому поле власної вокальної природи. Це особливо важливо для репертуару, історично створеного для Фаріnellі, оскільки сучасний *sopranista* фактично вступає в діалог із кастратною традицією XVIII століття.

Вокально-технічний профіль *Nel già bramoso petto* демонструє порпорівське *bel canto* у концентрованому вигляді. Арія вимагає довгих *legato*-фраз, стабільного *messa di voce*, щільної колоратури, точних трелей, широких стрибків і здатності контролювати динаміку на межі чутності. Оркестр не дублює голос механічно, а створює рухливе, прозоре тло, на якому вокальна лінія стає головним носієм драматичного афекту. У цьому сенсі арія постає як сценічний еквівалент порпорівської вокальної школи: те, що в педагогічних солфеджіо існувало як вправа на дихання, інтонацію, фігурацію й рівність регістрів, тут перетворюється на повноцінну оперну драматургію.

Особливу увагу рецензенти звертали на завершення арії «*Nel già bramoso petto*». У рецензії Штефана Фукса / *Stefan Fuchs* для німецькомовної сторінки міжнародного оперного онлайн-видання *Opera Online* зазначалося, що наприкінці цієї арії М. Ліхт, виконавець партії Ахілла, зводить динаміку «до межі чутності», і в театрі в цей момент стає «тихо, як миша». Цей епізод важливий не лише як вокальний ефект. Він демонструє, що віртуозність Н. Порпори не обмежується швидкістю колоратур або висотою регістру. Вона включає здатність тримати напругу в мінімальній динаміці, керувати диханням і створювати драматичну паузу всередині вокального звучання (Fuchs, S., 2024: 6. с.).

Друга важлива точка партії Ахілла – арія «Прозорі хвилі» / *Le limpide onde* у третій дії. К. Руссе окремо виділяв цей епізод як пасторальну

сцену з флейтами й гобоями, називаючи її унікальною атмосферою та «генієм Порпори». Якщо *Nel già bramoso petto* розкриває Ахілла через афект пристрасного бажання й перше велике віртуозне випробування, то *Le limpide onde* формує інший полюс образу – пасторальний, прозорий, майже зупинений у часі. Разом ці два номери показують широту партії: Ахілл у Н. Порпори не є лише героїчним коханцем або віртуозною маскою, а постає як фігура, у якій поєднані любовна енергія, моральна позиція й надзвичайна вокальна складність.

Рецензійна рецепція М. Ліхта, ізраїльського сопраніста й виконавця партії Ахілла, була майже однотайно захопленою. Його трактували як один із головних вокальних центрів вечора, оскільки саме партія Ахілла в історичному контексті пов'язана з Farinelli-типом співу. Англomовне онлайн-видання *Seen and Heard International* у рецензії критика Андреаса Бюккера / *Andreas Bückner* підкреслювало, що найпам'ятнішим виконанням вечора став саме Ахілл М. Ліхта: від «ефірної нерухомості» м'яких меланхолійних тонів у першій арії до легкої радості, з якою співак виконував надзвичайні стрибки й колоратури (Bücker, 2024: б. с.). Німецький музичний онлайн-журнал *concerti.de* у рецензії Кірстен Лізе / *Kirsten Liese* акцентував виняткову вокальну складність партитури, зазначаючи, що найскладніші арії припадають саме на Іфігенію та Ахілла (Liese, K., 2024: б. с.). *OperaWire* у своїй рецензії журналіст Дженніфер Пайрон / *Jennifer Pyron* порівнював фізичну витривалість М. Ліхта з витривалістю олімпійського спортсмена, підкреслюючи його дихальну опору й здатність виконувати найскладніші фрази з видимою легкістю (Pyron, J., 2024: б. с.). Такі оцінки показують, що сучасна рецепція партії Ахілла майже прямо відновлює історичну логіку захоплення співаком-віртуозом, для якого Н. Порпора створював не лише драматичний образ, а й простір демонстрації граничних можливостей голосу.

Партію Агамемнона виконував М. Ценчич. У сценічній структурі постановки цей персонаж постає фігурою влади, але влади внутрішньо роздвоєної. Він водночас цар, батько, заручник військового колективу й

людина, яка не здатна повністю протистояти жрецькому тиску. Opera Today у рецензії Є.Шапіро зазначало, що М.М. Е. Ченчич, попри власне повідомлення про проблеми зі здоров'ям під час фестивалю, не справляв враження вокально ослабленого (Shapiro, Y., 2024: б. с.). Opera Online у рецензії Ш. Фукса підкреслювала теплий нижчий альтовий контратенор співака, особливо переконливий у ліричних номерах, зокрема в арії «О, якби її краса» / «Oh se la sua beltà» із супроводом траверс-флейт (Fuchs, S., 2024: б. с.). У цьому сенсі образ Агамемнона вибудовується не лише через царську позицію, а й через внутрішній сумнів, темброву м'якість і психологічну суперечність між державною необхідністю та батьківською любов'ю.

Партію Клітемнестри виконувала Мері-Еллен Несі / Mary-Ellen Nesi, грецька мецо-сопрано. У цій постановці Клітемнестра посилює родинно-трагедійний вимір сюжету. Якщо Агамемнон пов'язаний із владою й політичним компромісом, то Клітемнестра представляє емоційний протест проти жертвовної логіки. Її мецо-сопранова партія створює темброву протизагу високим чоловічим голосам Ахілла, Улісса й Агамемнона, а також надає драмі материнського, земного виміру. В Opera Today Є. Шапіро підкреслювало, що тембр М.-Е. Несі мав м'яке забарвлення, а її сценічні втручання впродовж опери були авторитетними й емоційно наповненими співчутливими, гнівними або відчайдушними (Shapiro, Y., 2024: б. с.). Така характеристика показує, що навіть у відносно компактній партії Клітемнестри виконавиця змогла розкрити не лише материнський протест, а й ширший трагедійний вимір образу.

Партію Улісса / Ulisse виконував Ніколо Бальдуччі / Nicolò Balducci (1999), італійський контратенор. У цій драматургічній системі Улісс не є центральним емоційним персонажем, але виконує важливу функцію політичної дії, хитрості й сценічного руху. Німецький музичний онлайн-журнал concerti.de у рецензії К. Лізе характеризував його Улісса як рішучого й радше безкомпромісного персонажа, який попереджає про гнів війська, а також відзначав незвичну для контратенора силу голосу (Liese, K., 2024: б. с.). Іспаномовний оперний онлайн-журнал OperaWorld у рецензії Люка Роже / Luc

Roger підкреслював вокальну спроможність, точність, надійність, бездоганну техніку й вишуканість варіацій Н. Бальдуччі (Roger, L., 2024: б. с.). Вокально цей образ розширює систему високих чоловічих голосів у постановці й демонструє, що сучасне відтворення барокових партій не зводиться до одного типу контратенора, а будується на тонкому розрізненні тембрів, технічних моделей і драматургічних функцій.

Партію Калханта / Calcante виконував Ріккардо Новаро / Riccardo Novaro, італійський баритон із Савони. Його персонаж у постановці постає як носій жорсткого сакрального примусу. Темний баритоновий тембр створює різкий контраст до високих голосів Ахілла, Агамемнона й Улісса. OperaWorld у рецензії Л. Роже пов'язував образ Калханта з кривавою символікою костюма, жорстокістю та маніпулятивною владою, а голос Р. Новаро характеризував як спокусливо баритоновий, особливо виразний у нижній ділянці (Roger, L., 2024: б. с.). Німецький музичний онлайн-журнал concerti.de у рецензії К. Лізе також підкреслював його глибокий баритон, завдяки якому Калхант типологічно врівноважував ансамбль високих чоловічих голосів (Liese, K., 2024: б. с.). Така деталь важлива, бо вона показує не лише позитивну рецепцію виконавця, а й конкретну оцінку тембрового балансу між баритонною партією та високими чоловічими голосами в бароковій партитурі.

Окремо слід згадати мовчазні сценічні фігури. М. Діакумаку / Marina Diakoumakou як німа Іфігенія втілювала тілесну, беззахисну сторону героїні, тоді як голос Іфігенії та Діани звучав через Я. Дельфс / Jasmin Delfs. Грецький актор Джордж Зоїс / George Zoīs виконував мовчазну роль Менелая, підсилюючи сценічний образ військово-політичного оточення Агамемнона. OperaWorld у рецензії Л. Роже підкреслював, що ці дві мовчазні ролі доповнювали вокальний склад: М. Діакумаку надавала Іфігенії пластичного й тілесного виміру, а Дж. Зоїс створював імпазантний образ Менелая (Roger, L., 2024: б. с.). Завдяки таким персонажам постановка розширювала межі опера серія: поряд із вокальною драматургією діяла пластична й візуальна драматургія тіл.

Критичний прийом байройтської «Іфігенії» був переважно дуже позитивним. Німецька радіостанція й онлайн-платформа класичної музики BR-Klassik у рецензії Петера Юнгблута / Peter Jungblut описувала постановку як «захопливий двобій між розумом і почуттям» / mitreißendes Duell zwischen Verstand und Gefühl, фіксувала стоячі овації публіки й називала виставу «вартісним перевідкриттям» / lohnende Wiederentdeckung (BR-Klassik, 2024: б. с.). Іспаномовний оперний онлайн-журнал OperaWorld у рецензії Л. Роже говорив про «відродження віртуозної партитури» / renacer de una partitura virtuosa й детально аналізував режисерську концепцію М. Ценчича сценічне осмислення фанатизму, екологічної катастрофи й колективної істерії (Roger, L., 2024: б. с.). Французький оперний онлайн-журнал Forumopera у рецензії М. Саля підкреслював, що постановка дозволяє говорити про актуальні теми без банальної модернізації (Salles, C., 2024: б. с.). Французький музичний журнал і онлайн-видання Diapason відзначав «тріумфальний прийом» / accueil triomphal і яскравість вокально-інструментальної сторони Les Talens Lyriques (Diapason, 2024: б. с.). Німецький музичний онлайн-журнал concerti.de у рецензії К. Лізе особливо наголошував на «барокових вокальних ракетах» і виділяв арію Ахілла «Кришталево чисті хвили» / Le limpid'onde як кульмінаційний пункт вокальної віртуозності (Liese, K., 2024: б. с.).

У низці рецензій підкреслювалося, що відсутність широкої сучасної виконавської традиції не завадила сприйняттю твору. Навпаки, саме новизна партитури для сучасного слухача створювала ефект відкриття. Англomовне онлайн-видання про класичну музику й оперу Seen and Heard International у рецензії Андреаса Бюккера / Andreas Bückер назвало музичну сторону вечора «святom співаків», підкреслюючи виняткову концентрацію вокальної техніки (Bücker, 2024: б. с.)). Тож, можна сказати, що сучасна публіка сприймає його не лише як історичну постать, пов'язану з Фаріnellі, а як композитора, здатного створювати сценічну напругу через саму природу вокального письма.

Медійний реліз постановки суттєво розширила її рецепцію. Виставу було записано 15 вересня 2024 року на Байройтському бароковому фестивалі

/ Bayreuth Baroque Opera Festival; режисер відеоверсії Олів'є Сімонне / Olivier Simonnet, тривалість 2 год. 43 хв. Німецька радіостанція й онлайн-платформа класичної музики BR-Klassik здійснила трансляцію постановки в межах ARD Radiofestival, представляючи її як нову продукцію Байройтського барокового фестивалю в унікальному просторі Маркграфського оперного театру (BR-Klassik, 2024: б. с.).

Байройтська постановка «Іфігенії в Авліді» / *Ifigenia in Aulide* 2024 року має особливе значення для розуміння оперної творчості Н. Порпори в контексті виконавської практики останньої третини XX – першої чверті XXI століть. Вона засвідчує не просто факт повернення рідкісного твору до сцени, а зміну самого способу його сучасного прочитання. Опера постає не як історичний матеріал для демонстрації вокальної віртуозності, а як цілісна музично-драматична структура, у якій спів, сценічна дія, пластика, простір і режисерська концепція працюють на виявлення конфлікту.

У цьому сенсі особливо показовою є партія Ахілла. Її драматургічна функція не зводиться до героїчного амплуа або зовнішньої ефектності високого голосу. Через арію «У вже жадібному серці» / *Nel già bramoso petto* розкривається специфіка порпорівського вокального театру: технічна складність партії стає засобом характеристики персонажа. Протяжна кантилена, напружена теситура, контроль дихання, динамічні градації та афектна концентрація не прикрашають драму, а формують її внутрішню напругу. Саме тому в цій арії віртуозність функціонує як драматургічний чинник.

Виконання М. Ліхта є важливим не як спроба буквального відтворення кастратної традиції, а як сучасна модель роботи з її спадщиною. Високий чоловічий голос у цій постановці не імітує історичного співака XVIII століття, а відтворює сам принцип барокової вокальної драматургії, у якій тембр, дихання, фразування й афектна виразність визначають сценічний зміст образу. Отже, байройтська «Іфігенія в Авліді» показує, що сучасна актуалізація опер Н. Порпори можлива не через зовнішню стилізацію бароко, а через сценічне

розкриття тих механізмів, на яких тримається його музичний театр: вокальної риторики, афекту, жанрової умовності та виконавської майстерності.

2.2.Концертні версії

У сучасній оперній практиці поряд із повноцінними театральними постановками активно функціонує формат концертного виконання опер (concert performance), сутність якого полягає в тому, що твір подається, передусім, як музично-вокальна цілісність, без розгорнутої сценографії (костюмованої дії та детального «мізансценування»). У такому випадку виконавці зазвичай розташовуються на концертній сцені разом з оркестром і диригентом; декорації або відсутні, або зведені до мінімуму, реквізит використовується обмежено, а значущість сценічної дії поступається місцем вокально-оркестровому розгортанню. Водночас концертне виконання не означає невілювання драматичної складової спектаклю, адже співаки за допомогою голосу (передусім, тембру), інтонації, темпоритму, взаємодії з оркестром все одно мають втілити образ свого персонажа, його характер, розкрити основний конфлікт опери.

Разом з цим, існує й інший підхід – так звана концертна постановка, де використовуються майже всі інструменти сценографії (декорації, костюми, світло, мізансцени та акторська взаємодія), але не в повному обсязі. Такий тип виконання опер сформувався у XIX – на початку XX століть, коли музична інфраструктура збагатилася за рахунок відкриття концертних залів та філармоній, де увазі публіки доволі часто пропонувалися найпопулярніші увертюри, арії, ансамблеві номери, оркестрові епізоди. У такому форматі оперний твір частково відокремлювався від сценічної дії, а на перший план виходила вокальна майстерність виконавців. Показовим прикладом поширення цієї практики є виконання фрагментів з опер Ріхарда Вагнера / Richard Wagner (1813 – 1883), свідчення про що знаходимо у статті британського музикознавця, дослідника французького музичного театру XIX століття Марка Еверіста / Mark Everist, який пише про «тривалу традицію виконання уривків з опер Вагнера протягом 1860-х років», пов'язану,

передусім, із діяльністю Жюля Падлу / Jules Pasdeloup – французького диригента й організатора популярних концертів у Парижі (Everist, M., 2017: 3).

Тож, бачимо, що вже в середині XIX століття оперний твір міг бути представлений публіці не лише як повна театральна вистава, а й як добірка музичних фрагментів, адаптованих до умов концертного виконання. Цей процес зумовив поступову зміну алгоритму презентації оперних творів, який американська дослідниця історії звуку й медіа Мередіт К. Ворд / Meredith C. Ward у своїй статті визначає як «нове слухання» (Ward, M., 2016: 88).

Наприкінці XIX – початку XX століть концертне виконання поступово утверджується як окрема форма презентації оперного твору, а у XX столітті стає невід’ємною складовою музичного життя, зокрема фестивальної практики¹.

Особливе значення така форма має для презентації масштабних та рідкісних опер, сценічна постановка яких, з одного боку, вимагає залучення великої кількості ресурсів, а, з іншого, може не виправдати фінансових затрат та не увійти у репертуар через реакцію публіки.

Ефективним такий спосіб роботи з оперним твором виявляється й при зверненні до спадщини композиторів доби Бароко. Це пояснюється двома важливими моментами. По-перше, за незначними винятками, ці твори не мають усталеної сценічної традиції виконання. Водночас вони становлять надзвичайно складний матеріал через значний обсяг і специфічну структуру (зокрема велику кількість арій *da capo*), а також умовну міфологічну або

¹ У XX столітті концертне виконання опери поступово входить до фестивальної практики як окрема форма репрезентації музично-театрального твору. Показовим прикладом є Зальцбурзький фестиваль, де поряд із повноцінними сценічними постановками виникають формати, орієнтовані передусім на музичне звучання твору. Так, наприкінці 1960-х років «Представлення душі й тіла» / *Rappresentazione di anima e di corpo* Еміліо де' Кавальєрі / *Emilio de' Cavalieri* після сценічної постановки 1968 року було перенесено до Колегіальної церкви в Зальцбурзі / *Kollegienkirche*, де твір функціонував уже не в умовах традиційної оперної сцени, а в сакрально-концертному фестивальному просторі. У XXI столітті ця практика продовжилася у зверненні до барокового репертуару в концертних і напівсценічних формах. Зокрема, «Орфей» / *L'Orfeo* К. Монтеверді був представлений на Зальцбурзькому фестивалі 2017 року як напівсценічне виконання. Такі приклади важливі не як історія сценічних постановок барокової опери, а як свідчення того, що фестивальний контекст створює умови для її існування поза звичайною театральною моделлю: з мінімалізацією сценічного компонента й посиленням уваги до вокальної, інструментальної та драматургічної структури твору.

історико-політичну фабулу, розвиток якої потребує додаткового пояснення для сучасного глядача. Так, концертне виконання не відтворює повноцінного сценічного простору твору, однак дозволяє виразніше простежити його музичну архітектуру та внутрішню логіку драматургічного розвитку.

По-друге, поширення концертного виконання тісно пов'язане з процесами відродження барокової опери у другій половині XX століття, коли в межах історично інформованого виконавства розпочалося активне повернення до репертуару маловідомих і тривалий час не виконуваних творів.

Концертний формат виявився особливо ефективним для їхньої презентації, оскільки дає змогу зосередити увагу передусім на специфіці музичного втілення: використанні історичних інструментів, артикуляції, темпоритмі, роботі з *basso continuo* та мистецтві варіювання та орнаментування в аріях *da capo*.

Це важливо для рідкісного репертуару XVII – XVIII століть, повна сценічна постановка якого потребує значних ресурсів. У таких випадках концертна версія стає дієвим засобом повернення твору до сучасного музичного обігу. У цьому контексті доречно згадати позицію американського музикознавця, професора Каліфорнійського університету в Берклі, одного з найавторитетніших дослідників проблем історично інформованого виконавства Р. Тарускіна / R. Taruskin, історично інформоване виконавство не як буквальне відновлення минулого, а як сучасну художню практику інтерпретації старовинної музики. На думку дослідника, те, що звикли вважати історично автентичними виконаннями, «не репрезентує ані будь-якого визначеного історичного прототипу, ані послідовного відродження виконавських практик, сучасних відповідному репертуару. Натомість такі виконання втілюють цілий комплекс модерністських цінностей, легітимізованих як академічним середовищем, так і сферою музичної практики завдяки еклектичному й опортуністичному прочитанню історичних свідчень» (Taruskin, R., 1995: 5).

Так чи інакше, але формат концертного виконання доволі часто використовують для презентації оперної спадщини Н. Порпори, що додатково може бути пояснено ще й тим, що композитор переважно працював у жанрі *opera seria*, значення у якій вокально-віртуозного компонента неможливо перебільшити. Крім того, нагадаємо, що у доробку композитора знаходимо й жанр *serenata*, специфікою якого є можливість виконання без повноцінної театральної постановки. Саме з цієї позиції проаналізуємо практику концертних презентацій опер Н. Порпори й почнемо з опери «Поліфем».

У сучасному відродженні опери «Поліфем» важливе місце посідають її концертні форми виконання. На відміну від повноцінних сценічних постановок, де основну роль відіграють режисерська концепція, візуальний простір і театральна дія, концертна модель переносить драматургічний центр у сферу голосу, оркестрового звучання й афектної виразності окремих номерів. В концертному бутті «Поліфема» особливого значення набувають партії Ачі й Улісса, а також арії «Високий Юпітер» та «Відчуй долю» / *Senti il fato*, які концентрують ліричний і віртуозний полюси порпорівського *bel canto*.

Одним із ранніх важливих концертних етапів сучасної рецепції твору стало виконання «Поліфема» у Віденському Театрі ан дер Він / Theater an der Wien 2013 року. Ця версія засвідчила, що опера Н. Порпори має кілька можливих форм сучасного існування: поряд із повноцінною сценічною постановкою вона може переконливо звучати й у концертному форматі, де особливо виразно розкриваються музична структура, вокальна драматургія та складність барокового письма.

Оркестром виступив австрійський бароковий ансамбль «Віденський бахівський консорт» / «Bach Consort Wien». Це колектив історично інформованого виконавства, заснований 1999 року, діяльність якого пов'язана з бароковим і ранньокласичним репертуаром, виконанням музики Й. С. Баха, а також із поверненням до концертної практики маловідомих творів XVII – XVIII століть. Під керівництвом свого співзасновника, художнього керівника аргентинського диригента, мультиінструменталіста та

аранжувальника, який працює у Відні й спеціалізується на бароковому репертуарі Рубена Дубровського / Rubén Dubrovsky.

Виконавський склад був побудований навколо системи контрастних тембрів, важливої для сучасного прочитання порпорівської *opera seria*. Партію Ачі Ф. Фаджолі, партію Улісса каталонський контратенор Ксав'є Сабата / Xavier Sabata; партію Галатеї американська колоратурна сопрано Лаура Айкін / Laura Aikin, партію Поліфема виконував баритон чилійського походження Крістіан Сенн / Christian Senn; партію Нереї / Nerea – німецька сопрано Ганна Герфуртнер / Hanna Herfurtner; партію Каліпсо М. Е. Несі.

Одним із найважливіших концертних показів «Поліфема» стала презентація 9 вересня 2021 року на Байройтському бароковому фестивалі у Маркграфському оперному театрі.

Показ концертної версії «Поліфема» 2021 року тривав 2 години 31 хвилину, тоді як тривалість повної версії становить приблизно 3 години 40 хвилин. Це дозволяє зробити висновок, що автори проєкту значно скоротили нотний текст партитури. На жаль, запису цієї версії у відкритих джерелах немає, тому неможливо точно встановити, які саме номери було вилучено або скорочено. Щодо складу виконавців, він зберігав основну зальцбурзьку модель 2019 року: партію Ачі виконував Ю. Миненко, партію Улісса М. Е. Ченчич, партію Каліпсо С. Руньє. Оркестрову основу забезпечувала «Armonia Atenea».

Саме у концертних версіях «Поліфема» особливого значення набувають номери, які уже знайомі публіці поза повним оперним контекстом. Передусім це арії Ачі «Високий Юпітер» та «Відчуй долю». Перша є ліричною вершиною партії, друга – втіленням блискучого колоратурного стилю. Арія «Високий Юпітер» давно має власне життя за межами опери як один із найвідоміших зразків порпорівського *bel canto*. Можна стверджувати, що у концертних виконаннях вона функціонує не лише як частина драматургії «Поліфема», а і як своєрідний символ сучасного повернення Н. Порпори до широкого слухацького обігу.

За музичною структурою «Високий Юпітер» є великою арією *da capo*, що, за задумом композитора, розгортається у темпі *Largo*. Її тональність – *D-dur*, яка в епоху Бароко асоціювалася з відчуттям просвітленої подяки, радості, триумфу, величі й сакрального піднесення. Епізодичні відхилення у споріднені мінорні та мажорні області не руйнують світлого тонального центру, а лише поглиблюють внутрішню емоційну напругу арії.

Драматургія номера будується не на зовнішній дії, а на стані внутрішнього просвітлення: розгорнута *A*-секція, повернення з орнаментальними варіантами, довгі *legato*-фрази, контрольоване *messa di voce* й тонка динамічна хвиля створюють ефект зупиненого часу. Технічна складність арії полягає не у зовнішній бравурності, а в умінні втримати довгу кантиленну лінію, рівність регістрів і напруження повільного темпу. Теситура партії Ачі в цій арії розгортається у високому регістрі, орієнтовно в межах d^1 – e^2 , що вимагає від виконавця не тільки вокальної гнучкості, а й особливої стійкості дихання. Голос має залишатися прозорим, рівним і водночас емоційно наповненим. Саме тому «Високий Юпітер» можна розглядати як своєрідний вокальний етюд барокового *bel canto*, у якому технічна майстерність прихована за ілюзією простоти, спокою й молитовної зосередженості.

Цю особливість підкреслював *DrehpunktKultur*. У рецензії Гайнца Рьоссля / *Heinz Rössl* на зальцбурзьке виконання арія «Високий Юпітер» описана як «майже приголомшливо-спокійний хвалебний спів, у якому на мить ніби зупиняється час» (Rössl, H., 2019: 6. с.). Така характеристика важлива для розуміння драматургічної функції арії: вона не просуває сюжет зовнішньо, але створює внутрішню кульмінацію образу Ачі. У цій точці герой розкривається не через дію, а через стан подяки, світла й духовного піднесення.

Арія «Відчуй долю» створює різкий контраст, що наближає її до бравурної кульмінації. Розташована майже наприкінці опери, ця арія вимагає від співака нового технічного напруження після вже пройдених вокальних

вершин. Ми сміливо можемо порівнювати драматургічний ефект цієї ситуації з випробуванням, коли після довгого марафону виконавця перед самою фінішною лінією ніби змушують вийти ще й на коротку дистанцію, та охарактеризувати як «запаморочливий бравурний номер», тобто як епізод із високим рівнем вокального ризику, великими стрибками, густою колоратурою та максимальною концентрацією технічної енергії. У такому зіставленні обидві арії утворюють дві смислові вершини партії Ачі. Перша арія розкриває сакрально-ліричний вимір образу, друга виводить його у площину відкритої віртуозності. «Високий Юпітер» тримається на повільному розгортанні, світлій тональній опорі, довгому диханні й кантиленній рівновазі. «Відчуй долю» навпаки, активізує моторну енергію, колоратурну щільність і драматичну напругу фінального випробування. Разом ці два номери показують, що вокальна драматургія Н. Порпори будується не лише на красі голосу, а на послідовній зміні афектів, темпів, фактур і типів вокальної техніки.

За відсутності повноцінної сценічної дії драматургічний центр переноситься у сам голос: у його здатність поєднати кантилену й колоратуру, споглядабельність і бравурність, внутрішню зосередженість і зовнішню технічну ефектність. У виконанні Ю. Миненка ця партія постає не лише як демонстрація вокальної майстерності, а як спосіб відновлення історичної логіки *opera seria*, де саме голос був головним носієм афекту, характеру й театральної дії.

Партія Улісса у цій версії також мала важливе структурне значення. Її виконував М. Е. Ченчич, який поєднував у проєкті функції співака, режисера й одного з головних ініціаторів сучасного повернення рідкісної *opera seria*. У скороченій концертно-фестивальній моделі саме взаємодія партій Ачі й Улісса підтримувала драматургічний рух твору: перша концентрувала лірико-віртуозний полюс, друга – дієвий, сюжетно-рухомий компонент, пов'язаний з лінією Одиссея й Поліфема.

Аналізуючи CD-реліз «Поліфема» дає підстави стверджувати, що оркестр у цій версії виконує не лише супровідну функцію. Його роль полягає не в абстрактному створенні «прозорого барокового звучання», а у формуванні стилістично орієнтованої інструментальної основи. Важливими є тембровий баланс, уважна підтримка вокальних партій, виразне розмежування афектів і робота з сольними інструментальними епізодами.

На нашу думку, саме врівноваженість між оркестром і голосами дозволяє цьому CD-релізу зберігати внутрішню драматургічну цілісність без розгорнутого сценічного втілення. Оркестр не перекриває вокальні лінії, але й не залишається нейтральним фоном: він підтримує емоційний рух дії, підкреслює риторичні акценти й допомагає вибудувати контрасти між героїчними, ліричними та драматично напруженими епізодами.

Наступним етапом концертного буття «Поліфема» у XXI столітті стали виконання 2023 року: 4 травня в Theater an der Wien у Відні та 6 травня в Консертгебау / Concertgebouw в Амстердамі. Concertgebouw є одним із провідних концертних залів Нідерландів, тому ці покази засвідчили подальше існування твору саме в концертному просторі.

У центрі виконавської моделі залишалася партія Ачі, однак у 2023 році її виконав Ф. Фаджолі. Партію Улісса виконав М. Е. Ченчич, партію Нереї – Р. Морія, партію Каліпсо – С. Руньє. Музичне керівництво здійснив Дж. Петру, а оркестрову основу забезпечила «Armonia Atenea».

Окремої уваги потребує участь сербського бас-баритона Сретена Манойловича / Sreten Manojlović у партії Поліфема, він здобув вокальну освіту в Університеті музики й виконавського мистецтва у Відні. На ранньому етапі професійного розвитку співака важливе значення мала співпраця з «Белградською бароковою академією» / Belgrade Baroque Academy та «Новою белградською оперою» / New Belgrade Opera. Обидві інституції пов'язані з розвитком історично інформованого виконавства й барокового оперного репертуару в Сербії. Саме ця співпраця сформувала інтерес співака до музики XVII–XVIII століть. Його оперний дебют також був пов'язаний із бароковим

репертуаром: С. Манойлович уперше вийшов на оперну сцену в партії Зороастро / Zoroastro в опері «Орландо» / «Orlando» Г. Ф. Генделя (Krakow Travel, 2024: б. с.).

У контексті «Поліфема» участь С. Манойловича важлива передусім темброво. Історично образ Поліфема належить до низького чоловічого полюсу опери. Бас зазвичай асоціюється з темним, масивним і владним звучанням, тоді як бас-баритон має гнучкішу й рухливішу природу. Тому така вокальна заміна не змінює функції персонажа як тембрового контрасту до високих голосів, але робить його звуковий образ менш монументальним і більш пластичним.

Нажаль, у відкритих джерелах немає відомостей про перелік купюр або перестановок у виконаннях 2023 року. Для амстердамського показу зафіксовано часовий проміжок 2 год. 20 хвилин з антрактом. Тому коректніше розглядати цю версію як концертну редакцію, зосереджену передусім на вокально-віртуозній природі твору, а не як реконструкцію з детальним переліком вилучених номерів.

Саме партія Ачі залишається головною підставою для такого висновку. У попередніх виконаннях її інтерпретував Ю. Миненко, а у 2023 році цю лінію продовжив Ф. Фаджолі. Обидва випадки підкреслюють історичну специфіку партії, створеної для Фарінеллі, і водночас демонструють сучасний спосіб її відтворення через контратеноровий голос. У цих концертних версіях драматургія «Поліфема» не зникає, але переноситься з розгорнутої сценічної дії на голосові типи, сольні арії та індивідуальність виконавців. Саме тому концертні виконання 2023 року можна розглядати як приклад мобільності сучасного «Поліфема»: твір має свою власну популярність поза повноцінною театральною постановкою, зберігаючи головну увагу до голосу, віртуозності й афектної виразності.

Відродження інтересу у XXI столітті до оперної спадщини Н. Порпори набуває більш широкого масштабу, і саме завдяки «бюджетному» концертному формату митці все частіше мають змогу репрезентувати увазі

сучасних глядачів нові для них твори композитора, зокрема мова йде про «Філандро» – пасторально-комічна опера у трьох діях на лібрето Вінченцо Кассані / Vincenzo Cassani. Свого часу твір був створений для дрезденського двору й уперше виконаний 18 липня 1747 року з нагоди дня народження курфюрстини Марії Антонії Вальпургіс / Maria Antonia Walpurgis.

Опера «Філандро» належить до пізнього періоду й репрезентує інший тип його оперної поетики. Точне жанрове визначення твору «*dramma comico-pastorale per musica*» / «коміко-пасторальна музична драма» у трьох діях. Тож, бачимо, що «Філандро» не належить до героїко-політичної *opera seria* у строгому сенсі, а розгортає пасторальний світ із любовними непорозуміннями, ревностями, комічною мінливістю почуттів, алегоріями природи та фінальним відновленням гармонії. Драматургія тут вибудовується навколо умовний пасторальний простір, у якому внутрішні стани персонажів передаються через образи трави, дерев, саду, вітру, природної м'якості або, навпаки, природного хвилювання. Такий тип образності відрізняє твір від героїко-політичних опер Н. Порпори, зокрема «Германіка у Германії», «Карла Лисого» чи «Меріди і Селінунта», де драматургічний рух визначають саме боротьба за владу, династичні конфлікти, військова риторика й проблема державної честі. У «Філандро» конфлікт має іншу природу: він не пов'язаний із політичною дією або історичною репрезентацією влади, а зосереджується на мінливості почуттів, любовних непорозуміннях, ревностях і поступовому відновленні емоційної рівноваги. Зауважимо, що цей твір є важливим у контексті цього дослідження, саме тому що він розширює уявлення про оперну спадщину Н. Порпори за межі монументальної героїко-політичної *opera seria*.

У першій дії задається любовний вузол: Філандро постає як закоханий герой, а навколо нього формуються взаємини Орсінди / Orsinda, Коріни / Corina, Дафні / Dafni та Ураніо / Uranio. Уже на початку простір опери окреслюється як світ природних образів, прихованих почуттів і пастушої ідилії, у якій любовна інтрига маскується мовою пасторальної умовності. У другій дії конфлікти загострюються: зростають непорозуміння, ревності й

суперництво, а ліричні сцени набувають більш драматичного забарвлення. Пасторальна оболонка починає працювати не як декоративне тло, а як форма для серйозної афектної драми. У третій дії непорозуміння усуваються, любовні зв'язки впорядковуються, а фінал відновлює гармонію пастушого світу.

У 2020 році опера отримала часткове концертне повернення в межах фестивалю «Бидгощська барокова сцена» / «Bydgoska Scena Barokowa», «присвяченого історично інформованому виконанню давньої музики на історичних інструментах. Планувалося виконати твір повністю вперше після тривалої перерви, однак через пандемічні обмеження слухачам була представлена скорочена концертна версія. Через ті самі обставини відмовилися від участі хору, а частина хорових епізодів була подана інструментально.

У доступному переліку номерів «BSB» зафіксовано увертюру, речитативні епізоди, хорові фрагменти в інструментальному вигляді, арії Дафні, Орсінди, Коріни та Філандро. Особливо важливо, що серед виконаних номерів була арія «Мені вже здається, що я став тим деревцем» / «D'esser già parmi quell'arboscello» що вже з 2018 має самостійне життя і поза скороченою концертною версією опери: як окремий номер в альбомі «Порпора: оперні арії» / Porpora: Opera Arias M. E. Ченчича.

Це дозволяє говорити про поступове розширення сучасної рецепції «Філандро»: від окремих номерів – до ширшого концертного представлення значної частини твору. Підкреслимо, що ця версія ще не є повною сценічною реконструкцією, однак її значення полягає в іншому: вона фіксує розширення сучасного інтересу до оперної спадщини Н. Порпори. Залучення «Філандро» до виконавської практики свідчить, що сучасна рецепція композитора поступово виходить за межі кількох найбільш відомих назв. Твір починає функціонувати не лише як джерело окремої арії для портретного альбому, а як самостійний об'єкт виконавської уваги й можливий матеріал для майбутнього сценічного відновлення.

Після байройтського сценічного відродження «Карл Лисий» отримав продовження у турових концертних версіях. 15 серпня 2021 року опера прозвучала в Театрі-аудиторії Сан-Лоренсо-де-Ель-Ескоріаль / Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial у межах Першого міжнародного літнього фестивалю Ель-Ескоріаль / I Festival Internacional de Verano de El Escorial. Формат було визначено як опера в концертному виконанні, без сценічної постановки. Проєкт було оголошено як продукцію Bayreuth Baroque у співпраці з «Parnassus Arts Productions», за участі «Armonia Atenea».

Для ель-ескоріальської версії було збережено основне виконавське ядро: Ф. Фаджолі в партії Адальджизо, М. Е. Ченчич у партії Лоттаріо, С. Жеросм у партії Джудітті, Н. Ван у партії Едуїдже, П. Некоранець у партії Аспрандо. Партію Берардо в цій лінії пов'язано з Деннісом Орельяною / Dennis Orellana, гондураським чоловічим сопрано. Диригував Маркеллос Хриссікос / Markellos Chryssicos, грецький диригент і клавесиніст, спеціаліст з історично інформованого бароко.

Офіційно заявлена тривалість ель-ескоріальського концерту становила 2 години 50 хвилин з антрактом. Рецензійні матеріали зазначали, що у виконанні прозвучало близько трьох годин музики, тоді як максимально розгорнута сценічна версія була істотно довшою. Точний список купюр не публікувався, але співвідношення тривалості дозволяє говорити про проміжну модель: основні арії Адальджизо, Лоттаріо, Джільдіппе й дует «Скажи мені, що любиш» / *Dimmi che m'ami* були збережені, тоді як значна частина речитативів і окремі номери могли бути скорочені або стягнуті.

Ель-Ескоріальська версія важлива тим, що показує мобільність «Карла Лисого» після сценічного відродження. Твір міг функціонувати не лише як масштабний фестивальний спектакль або студійний запис, а і як концертна подія, перенесена в інший фестивальний контекст. Відгуки підкреслювали високий рівень складу, красу дуету «*Dimmi che m'ami*» і саму можливість почути рідкісну порпорівську опера seria у концертному форматі.

Наступним етапом стало концертне виконання в Театрі Ла Скала / Teatro alla Scala в Мілані 14 червня 2023 року. Формат було визначено як *esecuzione in forma di concerto*, тобто виконання в концертній формі. Початок було заявлено о 20:00, а тривалість – 2 години 40 хвилин. Проєкт позиціонувався як продовження співпраці Ла Скала з «Parnassus Arts Productions» у сфері італійського бароко, а також як перше виконання твору Н. Порпори в історії театру.

У міланській версії партію Адалджизо виконував Ф. Фаджолі, партію Лоттаріо – М. Е. Ченчич, партію Джудітті – С. Жеросм. Партію Едуїдже виконувала Амбруазін Бре / Ambroisine Bré, французька мецо-сопрано; партію Берардо – Д. Орельяна; партію Аспрандо – Стефан Збоннік / Stefan Sbonnik, німецький тенор із Клоппенбурга. Оркестрову основу знову забезпечила «Armonia Atenea» під керівництвом Дж. Петру.

Міланська версія була значно коротшою за байройтську. Якщо в Байройті звучало приблизно три години сорок хвилин музики, то в Ла Скала було вилучено близько години: п'ять оригінальних арій, частину сцен і багато речитативів. Це принципово змінювало драматургічну логіку твору. Якщо афінський запис дає можливість побачити «Карла Лисого» як масштабну барокову архітектуру з розгорнутим розподілом арій, то міланський концерт перетворює його на ущільнену концертну версію, де зберігаються головні ефектні й драматично необхідні вузли.

У міланській версії можна простежити конкретні наслідки скорочення. Арія Едуїдже «Залежати від твоїх знаків» / *Pender da' cenni tuoi* прозвучала лише в початковій секції, без *da saro*; натомість «Дбайливий землероб» / *Il provvido cultore* була збережена повністю. Арія Джудітті «Подумай, що ти дочка» / *Pensa, che figlia sei* у рецензіях не фігурує, що дозволяє припускати її вилучення. Так само арія Джільдіппе «Якби побачити могла» / *Se veder potessi* майже напевно належала до купюру. Водночас були збережені головні віртуозні арії Адалджизо й Лоттаріо: «Поверніться спокійні» / *Tornate tranquille*, «Мудрий стерничий, що бачить» / *Saggio nocchier che vede*, «Часто оточений

хмарами» / *Spesso di nubi cinto*, «Якщо злочинним тебе хоче небо» / *Se rea ti vuole il Cielo*, «Коли темніє небо» / *Quando s'oscura il Cielo*, а також дуєт «Скажи мені, що любиш» / *Dimmi che m'ami*.

Рецепція міланського концерту була неоднозначною, але загалом прихильною. Італійські рецензенти говорили про «сміливість наполовину»: Ла Скала звернулася до надзвичайно рідкісного барокового титулу, однак представила його лише один вечір і в радикально ущільненій формі. Водночас відзначалися блиск вокального складу, ефектність великих арій і реакція залу, де овації виникали після майже кожного масштабного сольного номера. Особливий резонанс мав дуєт «*Dimmi che m'ami*», який у рецензіях описували як *bel canto* у його чистій суті.

Різні концертні форми представлення «Карла Лисого» показують, що сучасне існування цієї опери не обмежується одним стабільним виконавським форматом. Афінський запис 2021 року можна розглядати як найближчий до повної аудіореконструкції варіант: він дає можливість сприйняти твір у його масштабній музичній архітектоніці, з розгорнутою системою сольних арій, ансамблевими епізодами й фінальним *tutti*. У цьому випадку головним об'єктом уваги стає сама партитура, її структура, вокальна складність і логіка чергування афектів.

Ель-Ескоріальська версія того ж року демонструє інший спосіб функціонування опери. Тут «Карл Лисий» постає вже не як студійно зафіксована реконструкція, а як концертно-фестивальний проєкт, здатний переноситися в інші виконавські простори. Збереження основного складу й загальної художньої ідеї забезпечує спадкоємність із байройтським відродженням, однак відсутність сценічної дії та скорочення матеріалу змінюють спосіб сприйняття твору. Опера починає існувати як мобільна концертна форма, у якій драматургія концентрується передусім у вокальних номерах і взаємодії солістів.

Концертне виконання в Ла Скала 2023 року засвідчує ще один етап адаптації твору. Потрапляння «Карла Лисого» до простору однієї з

найавторитетніших європейських оперних інституцій має важливе рецепційне значення, однак воно супроводжується значним ущільненням партитури. Скорочення речитативів і вилучення частини арій не скасовують драматургії опери, але переводять її в інший режим існування: основне смислове навантаження переходить до добору ключових номерів, тембрових контрастів, вокальної віртуозності та ансамблевої взаємодії.

Тож, бачимо, що після байройтського сценічного відродження «Карл Лисий» починає функціонувати як гнучкий виконавський проєкт. Афінський запис, ель-ескоріальське концертне виконання та міланська версія не дублюють одне одного, а репрезентують різні стратегії повернення рідкісної *opera seria* Н. Порпори до сучасної практики.

Серед вокальних творів Н. Порпори, що поступово повертаються до сучасного буття є «Орфей», важливо зауважити, що це не *opera seria* у вузькому значенні, а «*pasticcio*», тобто твір, складений із музики різних композиторів. Саме тому його концертна презентація має особливе значення: вона не просто повертає до звучання забутий твір, а демонструє один із важливих принципів барокового музичного театру, де арії могли добиратися з попередніх опер, переноситися, пристосовуватися до конкретного співака й поєднуватися в новому драматургічному контексті.

«Орфей» був створений для лондонського King's Theatre і вперше представлений 2 березня 1736 року. Лібрето написав П. Роллі

Сам твір був пов'язаний із трупю Opera of the Nobility, а партія Орфея призначалася для Фаріnellі, що вже визначає надзвичайно високий рівень вокальної складності головної ролі.

Відомості про перший виконавчий склад збереглися не повністю, однак згідно з періодизацією рік створення твору співпадає з етапом трансформації та співпрацю Н. Порпори з «Оперою знаті» що дає підстави пов'язувати головні партії з провідними зірками цієї трупи.

Сюжет твору спирається на міф про Орфея та Еврідіку, але адаптує його до барокової театральної моделі зі щасливим фіналом. У першій дії

розгортається пасторальне середовище, пов'язане із заручинами Орфея та Еввідіки. Поруч діє Арістей / Aristeo, який також закоханий в Еввідіку й ревнує її до Орфея. Друга дія пов'язана зі смертю Еввідіки від укусу змії та рішенням Орфея спуститися в підземне царство. У сценах із Прозерпіною / Proserpina і Плутоном / Plutone розкривається тема прохання про милість: Прозерпіна вмовляє Плутона дозволити Орфеєві повернути Еввідіку. У третій дії Орфей отримує можливість вивести Еввідіку з підземного царства за умови, що не озирнеться. На відміну від трагічної традиції міфу, фінал цієї версії пом'якшений: втручання богів приводить не до остаточної втрати, а до *lieto fine*.

У музичному плані «Орфей» поєднує номери Н. Порпори та інших композиторів. Авторство частини матеріалу тривалий час залишалося дискусійним, однак дослідження кінця XX – початку XXI століття дали змогу уточнити походження значної частини номерів. У цьому контексті важливим є внесок Коліна Тіммса / Colin Timms, британського музикознавця, дослідника англійського музичного театру XVIII століття. Його стаття «Handelian and other librettos in Birmingham Central Library», опублікована в журналі *Music & Letters* 1984 року, належить до праць, пов'язаних із вивченням лондонських лібрето й джерел італійської опери в Англії. Проте спеціально «Орфею» Н. Порпори присвячена вже новіша праця Джованні Андреа Секкі / Giovanni Andrea Secchi, італійського музикознавця: його монографія *L'«Orfeo» di Porpora e Veracini: un 'pasticcio' per Farinelli*, видана у Лукці видавництвом *Libreria Musicale Italiana* 2021 року, є найповнішим сучасним дослідженням джерел, генези й музичного складу цього *pasticcio*.

У монографії Дж. А. Секкі та в матеріалах, пов'язаних із сучасними редакціями твору, підкреслюється, що більшість музичного матеріалу «Орфея» може бути пов'язана з Н. Порпорою, тоді як частина арій походить із творів Й. Гассе, Л. Вінчі, Франческо Арайї / Francesco Araja, Франческо Марії Верачіні / Francesco Maria Veracini, Джемініано Джакомеллі / Geminiano Giacomelli та інших композиторів. Така авторська неоднорідність не є

другорядною деталлю, а становить саму музично-драматургічну природу твору: «Орфей» функціонує як «pasticcio», у якому різні музичні джерела об'єднуються навколо конкретного сюжету й конкретного зіркового виконавця.

Концертна версія Theater an der Wien 2022 року стала першим виконанням нової критичної редакції «Орфея». Вона відбулася 22 січня 2022 року й була пов'язана з виходом редакції Ricordi, підготовленої Раффаеле Пе / Raffaele Pe та Фабріціо Лонго / Fabrizio Longo. У цьому випадку йдеться не про окреме музикознавче дослідження, а про критичну виконавську редакцію партитури, тобто підготовлений для сучасного виконання нотний текст. Ricordi також опублікувало редакційний матеріал «1736 – 2022: an Orfeo for Farinelli», у якому пояснюється значення цієї реконструкції та її зв'язок із партією Фарінееллі. У виданні Ricordi твір подано як *dramma in musica in tre atti* з уточненням *musica di diversi autori*, тобто «музика різних авторів». Така подвійна формула важлива: з одного боку, вона зберігає історичне жанрове визначення *dramma in musica*, з іншого – прямо фіксує *pasticcio*-природу твору.

Партію Орфея виконував Р. Пе, італійський контратенор із Лоді, який також був одним із редакторів критичного видання. Його подвійна роль як виконавця й співредактора є характерною для сучасного історично інформованого виконавства, де співак часто виступає не лише інтерпретатором, а й учасником реконструкції музичного тексту. У цьому випадку партія Орфея не є звичайною роллю в межах оперної інтриги: вона постає як спеціально сконструйований простір для вокального самовиявлення співака-віртуоза.

Особливо важливою є думка Р. Пе про можливу присутність «іншої руки» в аріях Орфея. Він припускає, що Фарінееллі міг брати участь не лише в доборі арій, а й у ширшому процесі музичного формування партії, оскільки був освіченим музикантом, грав, писав сольфеджіо й арії. Це спостереження дозволяє розглядати партію Орфея не просто як набір ефектних номерів, а як індивідуалізований вокальний портрет, пов'язаний із конкретною історичною

постаттю співака. У концертному виконанні саме Орфей стає головним носієм віртуозного й афектного потенціалу твору.

Партія Орфея вирізняється тривалим перебуванням у високому регістрі, складною колоратурою, великими стрибками, трелями, протяжними фразами й вимогою тонкого legato. Серед ключових номерів виділяються арії «Часом виходить із моря» / *Parte talor dal mare*, «Від найнещаснішого кохання» / *Dall'amor più sventurato* та «Він чує моє страждання» / *Sente del mio martir*. Перша з них вводить образ головного героя у віртуозному плані; друга репрезентує драматичну напругу фарінелліївського типу; третя розкриває ліричну й афектну сторону партії, де головним стає не лише техніка, а й здатність утримувати емоційну лінію через довгі фрази.

Партію Еввідіки виконувала Марі Ліс / *Marie Lys*, швейцарсько-італійська сопрано, яка навчалася в Royal College of Music у Лондоні й активно виступає в бароковому та класичному репертуарі. Історично ця партія співвідноситься з традицією великих жіночих ролей *opera seria* й асоціюється з Ф. Куццоні. У сучасній концертній версії сопранова партія Еввідіки створює тембровий і драматургічний контраст до контратенорового Орфея: якщо Орфей акумулює віртуозно-міфологічну лінію, то Еввідіка уособлює ліричний, емоційно спрямований полюс драми.

Інші партії виконували Карлотта Коломбо / *Carlotta Colombo*, італійська сопрано, у партії Автоної / *Autonoe*; Філіппо Мінекк'я / *Filippo Minaccia*, італійський контратенор, у партії Арістея; Міріам Альбано / *Miriam Albano*, італійська мецо-сопрано з Венеції, у партії Прозерпіни; Крістіан Сенн / *Christian Senn*, чилійсько-швейцарський баритон, у партії Плутона. Такий розподіл партій між різними типами голосів дозволяє відтворити складну конфігурацію барокового вокального театру, де високі чоловічі голоси, сопрано, мецо-сопрано й низький чоловічий тембр створюють систему контрастів.

Музичну основу віденського виконання забезпечив ансамбль «Ла Ліра ді Орфео» / *La Lira di Orfeo*, бароковий колектив, заснований 2015 року Р. Пе.

Колектив позиціонує себе як об'єднання музикантів, артистів і дослідників, що спеціалізуються на італійському бароко й реконструкціях рідкісних опер. Зауважимо, що у даному випадку цей ансамбль виступав не лише як виконавський склад, а й як інструментальна основа реконструкції, покликана забезпечити цілісність складеного матеріалу. Для *pasticcio* це особливо важливо: музика походить із різних джерел, але в концертному виконанні вона має сприйматися як єдина драматична послідовність.

«Орфей» 2022 року позиціонувався як перше повне виконання нової реконструкції. У відкритому описі не подано докладного списку купюр, однак зазначено, що основою стала критично впорядкована форма відновленого *pasticcio*. Тому головним завданням було не скорочення твору до найефектніших арій, а представлення його як упорядкованого музично-драматургічного об'єкта. Саме в цьому полягає відмінність від концертних версій, де твір подається як добірка найяскравіших номерів.

Окремої повної студійної версії «Орфея» в широкому обігу наразі не зафіксовано; водночас існують записи окремих арій, пов'язаних із партією Орфея. Зокрема, «*Sente del mio martir*» та «*Dall'amor più sventurato*» відомі за альбомними інтерпретаціями фарінеелліївського репертуару. Це підтверджує, що ще до повної критичної реконструкції окремі номери «Орфея» вже функціонували в сучасній концертній та дискографічній практиці як самостійні віртуозні арії.

Публічна реакція на віденський концерт була надзвичайно прихильною. У рецензійній цитаті, наведеній Ricordi, зазначено: «публіка була у захваті, ритмічно аплодувала, і фінальний хор було повторено як біс». Це важливо для розуміння сучасної рецепції «Орфея»: твір, який міг би сприйматися лише як архівна реконструкція або спеціалізований музикознавчий проєкт, у концертній ситуації набув живої комунікативної сили. Його *pasticcio*-природа не стала перешкодою для сприйняття, а навпаки, перетворилася на одну з причин ефектності виконання.

Концертне виконання «Орфея» Н. Порпори у Theater an der Wien 2022 року репрезентує окремий алгоритм реалізації драматургічного потенціалу барокової опери. Якщо «Поліфем» у концертних версіях демонстрував модель фестивального вокального ущільнення, а «Германік у Германії» – модель повної концертно-студійної фіксації, то «Орфей» представляє модель критичної реконструкції *pasticcio*. Тут головним є не сценічна дія, а впорядкування складеного музичного корпусу, повернення партії фарінелліївського типу через сучасний контратеноровий голос і перетворення архівного матеріалу на живу концертну драму. Саме тому віденський «Орфей» слід розглядати як один із ключових прикладів того, як концертна форма може не спрощувати барокову оперу, а виявляти її історичну складність, вокальну природу й драматургічну гнучкість.

2.3. Повні студійні / концертно-студійні аудіорелізи

Студійні та концертно-студійні аудіорелізи становлять одну з провідних стратегій репрезентації оперної спадщини Н. Порпори в сучасному музичному мистецтві. У контексті ревіталізації барокової опери цей формат має самостійне значення, оскільки дозволяє повернути до виконавського й слухацького обігу твори, які тривалий час залишалися поза активною репертуарною практикою. На відміну від сценічної постановки, що передбачає режисерську концепцію, візуальне трактування та театральну умовність, аудіоформат концентрує увагу передусім на музичній тканині твору. У цьому разі опера сприймається як послідовність вокально-драматургічних подій: речитативів, арій, ансамблів, тембрових зіставлень і афектних контрастів. Саме тому студійний запис може бути не лише способом фіксації вже відомого твору, а й самостійною формою його музикознавчого та виконавського відновлення.

У жанровій системі *opera seria* голос є головним носієм драматургії, афекту й образної характеристики персонажа. Тому для оперної творчості Н. Порпори студійний або концертно-студійний реліз має особливу цінність: він дає змогу розкрити драматургію, закладену композитором, передусім через

вокальну лінію. Розгорнуті арії da saro, контрасти між речитативними та аріозними епізодами, індивідуалізована темброва характеристика персонажів і складна система афектів дозволяють відтворити внутрішню логіку барокової опери навіть поза сценічним простором. У такому форматі твір постає не лише як історичний матеріал, а як жива форма вокального мистецтва, здатна повноцінно функціонувати в сучасному виконавському просторі.

Аудіореліз актуалізує ті параметри порпорівського стилю, які безпосередньо пов'язані з традицією італійської вокальної школи та *bel canto*: кантиленну протяжність, технічну складність вокальної партії, колоратурну рухливість, темброву виразність, дихальну організацію фрази, афектну точність і драматургічну доцільність орнаментики. У цьому сенсі запис стає не лише засобом поширення маловідомого репертуару, а й формою виконавської інтерпретації, у якій стиль композитора розкривається через голос, оркестр і послідовність музично-драматургічних станів.

Водночас студійний і концертно-студійний реліз виконує самостійну культурну функцію: актуалізує забутий репертуар, робить його доступним для широкого кола слухачів, формує уявлення про жанрово-стильову специфіку барокової опери та створює підґрунтя для подальших концертних і сценічних інтерпретацій. У межах історично інформованого виконавства такий формат постає не як допоміжна форма існування твору, а як один із реальних механізмів його повернення до сучасного музичного мистецтва. Саме аудіорелізи часто стають першою цілісною формою нового життя опер Н. Порпори, оскільки дозволяють перевірити їхню художню переконливість, вокальну життєздатність і репертуарний потенціал у виконавській практиці ХХІ століття.

Підкрелимо, що саме аудіорелізи часто стають першою формою сучасного повернення опер Н. Порпори до нового музичного життя, оскільки дозволяють перевірити життєздатність твору в сучасному виконавському середовищі.

Першим, а тому й принципово важливим прикладом сучасного повернення опер Н. Порпори є повний живий запис, здійснений у Савоні 1999 року «Аріадна на Наксосі». Музичну основу якого забезпечив «симфонічний оркестр Савони» / «Orchestra Sinfonica di Savona» диригентом виступив М. Карраро. Саме з цього запису фактично починається тенденція до повноцінного повернення опер Н. Порпори до сучасного обігу.

Запис вийшов у форматі двох CD під назвою Nicola Porpora: Arianna in Nasso. У виконавському складі були представлені Т. Фаббрічіні / Tiziana Fabbicini як Аріадна, А. М. Ді Мікко / Anna Maria Di Micco як Тесей, Д. Пінті / Damiana Pinti як Антіопа, М. Папарізу / Marita Paparizou як Онаро та Х. Стамбогліс / Christophoros Stamboglis як Пірітой. Такий склад важливий як документ раннього етапу зацікавлення порпорівською opera seria ще до активнішої хвилі фестивального, контратенового й історично інформованого відродження у XXI столітті.

Арія «Божество, що править морем» / «Nume che reggi il mare» репрезентує оперу через окремий яскравий афектний фрагмент, а повний CD-реліз повертає слухачеві ширший драматургічний контекст твору: послідовність сцен, співвідношення партій, логіку любовного конфлікту та фінальне міфологічне піднесення Аріадни. Цей запис не перетворив оперу на мейнстримне репертуарне явище, однак став важливим початковим пунктом тієї лінії сучасної рецепції Н. Порпори, у якій його опери почали повертатися не лише через окремі арії, а й як цілісні музично-драматичні твори.

Наступним етапом такого зацікавлення стала «Анжеліка», у сучасній репрезентації цей твір Н. Порпори вперше отримав власний цифровий студійний аудіореліз, виданий під назвою «Орландо» / Porpora: Orlando. У цьому випадку йдеться не про іншу оперу, а про той самий сценічний твір «Орландо, або Анджеліка» / «Orlando, ou le délire, ovvero L'Angelica». Componimento drammatico in due parti. Зміщення назви в бік Орландо пов'язане з сюжетною природою твору: хоча заголовна жіноча постать Анжеліки визначає любовну інтригу, саме образ Орландо концентрує лінію ревнощів,

афекту несамовитості й театрального «марення», закладеного вже у повній назві твору.

Цифровий реліз «Phaia Music» 2016 року є не live-фіксацією сценічної постановки, а студійним аудіозаписом сценічного твору. Він вийшов на цифрових платформах під назвою «Порпора: Орландо» / Porpora: Orlando і представляє твір як цілісний аудіоальбом. Виконавську основу запису становить «Реаль Компанія Опера де Камара» / Real Compañía Ópera de Cámara під орудою Хуана Батісти Отеро / Juan Bautista Otero. Партію Орландо виконує Робер Експер / Robert Expert, Медоро – Ольга Пітарч / Olga Pitarch, Анжеліку – Бетсабе Гаас / Betsabée Haas.

Значення цього запису полягає в тому, що він передує пізнішій фестивально-сценічній рецепції «Анжеліки» у Мартіна-Франка. Якщо постановка Фестивалю делла Валле д'Ітрія 2021 року, видана «Dynamic» у 2023 році, репрезентує твір як сучасну театральну модель з режисурою, костюмами, танцем і відеофіксацією, то запис «Phaia Music» 2016 року фіксує інший тип повернення твору – студійно-аудіальний. У ньому драматургія розкривається не через сценічну пластику або візуальну концепцію, а через послідовність речитативів, арій, темброві контрасти персонажів і вокальну характеристику афектів.

Особливо показовою є сама назва релізу. Використання назви «Орландо» акцентує не стільки жанрово-історичний статус твору як серенати, скільки його зв'язок з поемою Л. Аріосто та з образом героя, охопленого любовним безумством. У такій оптиці «Анжеліка» постає не лише як пасторально-комічний твір раннього П. Метастазіо, а як один із варіантів барокового осмислення теми «Несамовитий Орландо». Це дозволяє розглядати реліз «Phaia Music» як важливий етап сучасної рецепції твору: він закріплює його в дискографічному просторі ще до того, як «Анжеліка» отримала повноцінне сценічне повернення у фестивальному контексті.

Таким чином, сучасне буття «Анжеліки» має щонайменше дві різні медійні форми. Перша – студійний цифровий аудіозапис «Phaia Music» 2016

року, поданий під назвою «Орландо». Друга – live-аудіо- та відеофіксація постановки Festival della Valle d'Itria 2021 року, видана «Dynamic» у 2023 році вже під назвою «Анжеліка». Обидві фіксації стосуються одного й того самого твору, але репрезентують різні способи його актуалізації: студійно-дискографічний і фестивально-сценічний.

Одним з яскравих прикладів оперного спадку Н. Порпори, є опера «Германік у Германії» яка повернулася до музичної практики після тривалої відсутності у репертуарах виконавців. Її сучасне повернення відбулося не через сценічну постановку, а через студійний запис, здійснений у форматі повного концертного виконання.

Прем'єра «Германіка у Германії» відбулася 1732 року в римському Театрі Капраніка / Teatro Capranica. Твір визначено як *dramma per musica in tre atti*, тобто тридійну *opera seria*; у цьому випадку йдеться не про окремий жанровий різновид, а про традиційну для *opera seria* тридійну структуру. Особливістю першого виконання був повністю чоловічий склад, що відповідало театральній практиці XVIII століття: через заборону участі жінок на сцені жіночі партії виконувалися чоловіками *en travesti*. Партію Германіка / *Germanico* співав Доменіко Аннібалі / *Domenico Annibali*, відомий італійський кастратальт XVIII століття; партію Армінія / *Arminio* виконував Каффареллі.

Сюжет опери побудований навколо конфлікту між римською владою та германським опором. Головними персонажами опери є Германік – римський воєначальник; Арміній – князь Германії; Сегест / *Segeste* – батько Розмонди / *Rosmonda* й Ерсінди / *Ersinda*; Розмонда – дружина Армінія; Ерсінда, чия партія пов'язана з любовною лінією римського воїна Цеціни / *Cecina*. Германік захоплює Херускиду / *Cheruscide* – столицю херусків у Германії. Однак подальший розвиток дії переносить акцент із воєнної перемоги на моральне випробування самого переможця. Після поразки Армінія Германік засуджує його до смерті, але гідність полоненого, його вірність родині та страждання Розмонди змушують римського воєначальника переглянути своє рішення. У фіналі Германік виявляє милосердя: Арміній не гине, а має вирушити до Риму

або як друг, або як полонений. Політичний конфлікт завершується типовою для барокової *opera seria* моделлю примирення, символічно окресленою як майбутній союз Рейну й Тибру.

Опера «Германік у Германії» збереглася повністю: на сьогодні доступні рукописні партитури всіх трьох дій (оцифровані копії з бібліотеки Монтекассіно й Болоньї), а також повне лібрето 1732 року й окремі вокальні виписки, зокрема арії Армінія «Вирушаю, залишаю тебе, о люба» / «*Parto, ti lascio, o cara*». Партитура оркестрована для шести солістів і оркестру з двома гобоями, двома валторнами, струнними та басо континуо, що відповідає розширеному складу серійного театру Риму 1730-х. Вимконавський аналіз вокальних партій цієї опери дає підстави говорити про їхню виняткову технічну складність адже ще раз підкреслимо, що Н. Порпора орієнтувався на співаків-віртуозів, тому вокальна партія насичена довгими фразами, широкими інтервальними стрибками, напруженими *messa di voce* (тобто поступовим нарощенням і послабленням звука на одній ноті) а також щільною колоратурою. У цьому сенсі арія Армінія «Вирушаю, залишаю тебе, о люба» / *Parto, ti lascio, o cara* постає не лише як ліричний номер, а як складне випробування для співака.

На нашу думку, особливість цієї арії полягає в поєднанні емоційної зосередженості й високої технічної напруги. Вона вимагає витривалого дихання, точного контролю фрази, гнучкої колоратури та здатності зберігати кантиленну виразність навіть у складних віртуозних епізодах. Тому вокальна складність тут не є самоціллю: вона працює на розкриття афекту розлуки, внутрішнього болю й героїчної стриманості персонажа.

Першою сучасною презентацією твору став проєкт, що здійснила агенція проєкт «Parnassus Arts Productions» у Кракові 2016 року. Це був студійний аудіозапис опери у форматі концертного виконання. Запис було здійснено в студіях Радіо Краків / Radio Kraków і видано лейблом «Decca» у форматі трьох CD. Тривалість опери становить 3 години 37 хвилин, що принципово відрізняє «Германіка» від скорочених концертнофестивальних

версій «Поліфема»: тут ідеться не про вибіркове представлення найефектніших номерів, а про повне концертностудійне відновлення партитури.

У записі брала участь «Капела Краковієнсіс» / «Capella Cracoviensis», польський вокальноінструментальний ансамбль, що працює в історично інформованій й поєднує функції камерного хору та оркестру історичних інструментів. Музичне керівництво проєкту здійснив Ян Томаш Адамус / Jan Tomasz Adamus, польський диригент, органіст, клавесиніст і художній керівник Capella Cracoviensis. Саме завдяки такому складу виконавців студійний формат не зводився до архівної реконструкції, а набував характеру цілісної музичнодраматургічної версії.

Партію Германіка виконував М. Е. Ченчич. Його участь у цьому проєкті має подвійне значення: з одного боку, він виступає як співак, здатний представити складну партію барокової opera seria; з іншого, як художній керівник «Parnassus Arts Productions» і Байройтського барокового фестивалю він належить до тих фігур, які системно працюють над поверненням рідкісного репертуару XVIII століття до сучасної виконавської практики.

Партію Армінія виконувала МеріЕллен Несі / MaryEllen Nesi, мецосопрано, виконавиця барокового та ранньокласичного репертуару. Її участь особливо показова з огляду на історію партії, адже у XVIII столітті Армінія співав Каффареллі.

Партію Сегеста виконував Хуан Санчо / Juan Sancho, іспанський тенор, активний у бароковому репертуарі, зокрема в музиці Г. Ф. Генделя та іспанського бароко.

Партію Чечіни виконувала Хаснаа Беннани / Hasnaa Bennani, марокканська сопрано, яка працює переважно з бароковим репертуаром. У драматургії «Германіка» ця партія не є лише допоміжною сюжетною лінією: вона бере участь у формуванні загального вокального балансу твору. Партії Розмонди й Ерсінди також важливі не лише як любовнородинні лінії, а як

частина ширшої системи афектів, через яку політичний конфлікт отримує емоційне наповнення.

На відміну від скорочених концертних версій «Поліфема», де окремі другорядні партії могли зменшуватися заради концентрації на провідних солістах, у повному концертностудійному записі «Германіка» ансамблевий склад дозволяє повніше виявити розподіл ролей і драматургічну логіку всієї опери. Тут важливими є не лише окремі віртуозні арії, а й цілісна система вокальних співвідношень: контратеноровий центр партії Германіка, мецосопранова природа Армінія в сучасному виконанні, теноровий тембр Сегеста, сопранові лінії Чечіни, Розмонди й Ерсінди. Саме ця повнота тембрового складу дає змогу сприймати запис не як добірку ефектних номерів, а як завершену музичнодраматургічну конструкцію.

Краківська версія «Германіка у Германії» 2016 року є прикладом не сценічного, а повного концертностудійного повернення барокової *opera seria*. Її значення полягає в тому, що твір уперше в новітній історії постав як цілісний виконавський об'єкт, доступний для подальшого музикознавчого аналізу, дискографічного обігу та сучасної рецепції творчості Н. Порпори.

Серед сучасних прикладів ревіталізації оперної спадщини Н. Порпори «Карл Лисий» є одним із найпоказовіших, оскільки його повернення охопило кілька взаємопов'язаних форматів: сценічну фестивальну постановку, медійну фіксацію, повну студійну аудіоверсію та подальші концертні виконання.

У сучасних матеріалах її повернення пов'язане передусім із діяльністю «Parnassus Arts Productions», Байройтського барокового фестивалю та кола виконавців, які спеціалізуються на бароковій *opera seria*. На відміну від «Поліфема», де концертна модель часто працювала через скорочення й концентрацію на кількох вокально найефектніших номерах, «Карл Лисий» у повній аудіоверсії був представлений майже в усьому масштабі партитури: 26 сольних арій, дует у третій дії та фінальне tutti.

Передумовою афінського запису стала байройтська сценічна постановка 2020 року. Її було зафіксовано 8 вересня 2020 року в Маркграфському

оперному театрі; телеверсію для Mezzo зняв режисер Олів'є Сімонне / Olivier Simonnet. Ця відеофіксація належить до сценічної історії постановки, однак вона важлива і для розуміння подальшого аудіорелізу: саме байройтський виконавський корпус і байройтська модель стали основою наступного студійного запису.

Ключовою концертно-студійною версією стала афінська аудіофіксація 2021 року. Запис було здійснено 17–25 серпня 2021 року в Афінському концертному залі / Athens Concert Hall, у залі імені Дімітріса Мітропулоса / Dimitris Mitropoulos Hall, за участі оркестру «Armonia Atenea» / Armonia Atenea під керівництвом Дж. Петру. Видання вийшло у січні 2023 року як тридисковий комплект лейблу «Parnassus Arts Productions» під каталожним номером ParartS002. Загальна тривалість запису становить приблизно 200 хвилин 03 секунди, тобто понад три години, що фактично відповідає повному виконанню з речитативами й структурою *da capo*.

Значення афінської версії полягає в тому, що вона майже повністю відтворює оригінальне ядро партитури. На відміну від байройтської сценічної версії, де М. Е. Ченчич додав три вставні арії з інших опер Н. Порпори, афінський запис цих доповнень не містить. Відсутність фінальної колоратурної арії Джільдіппе з опери «Сифакс» / Siface у цьому випадку не є купюрою авторського тексту «Карла Лисого», а навпаки, поверненням до чистішої порпорівської основи. Саме тому афінська версія найточніше демонструє масштаб твору, розподіл номерів між персонажами та внутрішню драматургічну логіку опери.

Виконавський склад цієї лінії спирається на так звану байройтську матрицю. Партію Адальджизо / Adalgiso виконував Ф. Фаджолі, партію Лоттаріо / Lottario – М. Е. Ченчич. Серед інших учасників цієї виконавської моделі були Сюзанна Жеросм / Suzanne Jerosme, французька сопрано, у партії Джудітти / Giuditta; Нянь Ван / Nian Wang, мецо-сопрано китайського походження, у партії Едуїдже / Eduige; Бруно де Са / Bruno de Sá, бразильський чоловічий сопрано, у партії Берардо / Berardo; Петр Некоранець / Petr

Nekoranec, чеський тенор, у партії Аспрандо / Asprando. Така вокальна конфігурація дозволила відтворити складну систему барокових голосових амплуа, у якій контратенори, сопрано, мецо-сопрано, чоловіче сопрано й тенор беруть на себе партії, первісно пов'язані з іншою історичною вокальною культурою.

У концертно-студійній версії це особливо важливо, бо без повноцінної сценічної дії саме тембри голосів структурують драматургічний простір опери. Партія Адальджизо стає одним із головних центрів вокальної віртуозності: арії цієї партії демонструють широкий діапазон, швидку колоратуру, драматичну напругу й ту форму сценічно-концертної ефектності, яка в сучасній рецепції часто асоціюється з бароковим репертуаром XVIII століття. Партія Лоттаріо, виконана М. Е. Ченчичем, поєднує владну риторику з внутрішнім драматичним напруженням; серед її ключових номерів виділяються «Якщо злочинним тебе хоче небо» / *Se rea ti vuole il Cielo* та «Коли темніє небо» / *Quando s'oscura il Cielo*.

Драматургія «Карла Лисого» у повній концертно-студійній версії вибудовується навколо нерівномірного, але показового розподілу номерів. У реконструйованій структурі твору збережено 26 сольних арій, дует Адальджизо й Джільдіппе «Скажи мені, що любиш» / *Dimmi che m'ami* у третій дії та фінальне tutti «Ось нарешті темний жак» / *Ecco alfin, che il fosco orrore*. Саме така повнота дозволяє сприймати афінський запис не як добірку вокальних номерів, а як цілісну музично-драматургічну конструкцію.

Особливо важливим є дует «Скажи мені, що любиш» / *Dimmi che m'ami*, де взаємодія Адальджизо й Джільдіппе концентрує любовну й драматичну лінію твору. Цей номер збережений в афінському записі, байройтській сценічній версії та подальших концертних виконаннях. Він постає як кульмінаційний ансамблевий момент, де барокова віртуозність поєднується не з сольним самоствердженням, а з діалогічною драматургією.

Критика сприйняла афінський запис як зразкову аудіореконструкцію і першу повну студійну фіксацію опери. У рецензії *Klassik-begeistert*,

відзначили винятковий склад виконавців, спеціалізованих на *opera seria*, майстерний баланс між оркестром і голосами та надзвичайну рівність ансамблю. Окремо наголошувалося, що студійний формат без публіки дав змогу досягти оптимальної вокальної форми й вивіреної ансамблевої рівноваги.

Peter Sommeregger описував повернення твору як появу «фенікса з попелу» / *Phönix aus der Asche*, а Ingobert Waltenberger називав запис «коштовністю в бароковому каталозі» / *Schmuckstück im Barock-Katalog. Klassik-begeistert* писав про «культуру співу на запаморочливо високому рівні» / *Gesangskultur auf einem schwindelnd hohen Niveau*. Партія Адальджизо у виконанні Ф. Фаджолі описувалася як майже незрівнянна *tour de force* у бароковому жанрі, особливо в аріях зі штормовими образами й довгими пасажами. Водночас студійний формат дозволив інакше почути ліричні аспекти партитури: кантиленні номери, темброві відтінки й ансамблевий баланс постали не менш важливими, ніж сценічна ефектність.

У цьому сенсі реліз *ParartS002* важливий не лише як документ байройтського відродження, а як самостійний дискографічний етап сучасної рецепції Н. Порпори. Афінський запис став аудіоеквівалентом повного концертного виконання без сценічних обмежень: він зберіг масштаб партитури, показав внутрішню логіку розподілу вокальних номерів і водночас закріпив «Карла Лисого» в сучасному музичному обігу як цілісний твір, а не як сукупність окремих барокових арій.

Повертаючись до сучасного буття «Поліфема» Н. Порпори став тридисковий CD-реліз, виданий 2023 року лейблом «*Parnassus Arts Productions*». Якщо концертні виконання твору демонструють його мобільність у фестивальному й гастрольному просторі, то цей аудіореліз закріплює «Поліфема» у сучасній дискографії як цілісний музично-драматургічний об'єкт. Його значення полягає не лише у фіксації окремих вокальних номерів, а у створенні повнішого слухацького образу опери, доступного поза межами конкретної фестивальної події.

У записі партію Ачі виконує Ю. Миненко, партію Улісса – М. Е. Ченчич. Оркестрову основу забезпечує «Armonia Atenea», а музичне керівництво здійснює Маркеллос Хриссікос / Markellos Chryssicos. Такий склад продовжує сучасну порпорівську лінію, пов'язану з колом «Parnassus Arts Productions», спеціалізованими бароковими виконавцями та історично інформованим оркестровим звучанням.

Особливе значення в цьому релізі має партія Ачі. У прем'єрному виконанні «Поліфема» 1735 року вона була пов'язана з Фарінеллі, тому в сучасній рецепції саме ця партія концентрує питання відновлення високої барокової вокальності. У виконанні Ю. Миненка Ачі постає як один із головних центрів порпорівської вокальної драматургії. Його інтерпретація була зафіксована не лише у фестивальному контексті, а й у форматі професійного аудіорелізу, що має принципове значення для подальшого сприйняття твору.

Окремі номери партії Ачі, зокрема «Високий Юпітер» та «Відчуй долю», у цьому виданні функціонують як самостійні треки.

Важливо, що аудіоформат дозволяє інакше почути співвідношення голосів та оркестру. У рецензії на CD-реліз було підкреслено «врівноважений баланс між інструментами й голосами». Саме ця якість є принциповою для сучасної аудіорецепції «Поліфема»: оркестр не зводиться до супроводу вокальних феєрверків, а формує стилістично точну інструментальну основу, у якій голос, тембр, афект і барокова фактура взаємодіють як єдина драматургічна система.

Отже, реліз «Поліфема» 2023 року на «Parnassus Arts Productions» має самостійне значення в сучасному відродженні Н. Порпори. Він не замінює сценічних або концертних версій твору, але виконує іншу функцію: стабілізує оперу в дискографічному просторі, фіксує одну з ключових сучасних інтерпретацій партії Ачі та робить вокально-драматургічну структуру «Поліфема» доступною для повторного слухацького аналізу. У цьому сенсі

аудіореліз стає не лише документом виконання, а й одним із важливих механізмів сучасної ревіталізації порпорівської *opera seria*.

2.4. Окремі арії, студійні альбоми присвячені творчості Н. Порпори

У сучасній рецепції оперної спадщини Н. Порпори окремі арії, сольні студійні альбоми та антологічні записи постають не периферійною формою існування творів, а первинним етапом стратегії репрезентації. Для значної частини опер композитора саме арійний формат передує повному концертному, аудіо або сценічному поверненню, оскільки дозволяє ввести маловідомий матеріал до сучасного слухацького, виконавського й медійного обігу без необхідності негайної реконструкції цілого твору. У цьому випадку окрема арія виконує функцію першого репрезентативного фрагмента, через який слухач отримує уявлення про образний світ опери, тип афекту, характер вокальної партії та виконавські завдання, що постають перед сучасним співаком.

На відміну від повної вистави або цілісного аудіозапису, арійний формат не відтворює всю драматургічну структуру опери, проте саме в ньому концентруються провідні ознаки композиторського вокального письма Н. Порпори: кантиленна протяжність, віртуозна колоратура, риторична організація слова, темброва гнучкість, виразність афектів і високий рівень технічної складності. Арія стає своєрідним музичним «входом» до твору: вона ще не повертає оперу як цілісний сценічний організм, однак уже актуалізує її художній потенціал і закріплює саму назву твору в сучасному репертуарному полі.

Вагому роль у цьому процесі відіграє авторитет відомих виконавців барокового репертуару. Їхні сольні альбоми функціонують не лише як форма самопрезентації артиста, а й як інструмент розширення репертуарного простору. Під іменем уже впізнаваного співака до слухача потрапляє музика, яка без такого виконавського посередництва могла б залишатися архівним або вузькоспеціальним матеріалом. Показово, що в подібних альбомах маловідомі арії Н. Порпори нерідко співіснують із більш упізнаваними номерами

барокового репертуару або з творами, уже закріпленими в концертній практиці. Завдяки цьому виникає механізм репертуарного «перенесення»: довіра до імені виконавця та до знайомого музичного контексту поширюється і на невідомі фрагменти.

Саме так арії з опер «Тріумфу Камілли», «Меріди і Селінунта», «Енея у Лації» та «Еціо», представлені лише у студійних альбомах й набувають самотійної присутності в сучасному аудіопросторі. У цьому випадку популярність співака стає чинником популяризації композитора, а сольний альбом перетворюється на засіб повернення до обігу старовинної, але фактично заново відкритої музики. Отже, арійні записи та студійні альбоми, присвячені творчості Н. Порпори, слід розглядати як самотійний рівень сучасної репрезентації його оперної спадщини. Вони не замінюють повну постановку або концертне виконання, проте створюють підготовчий шар рецепції: вводять назви маловідомих опер до виконавського обігу, формують перший слухацький образ твору й окреслюють перспективу його подальшого повернення. Саме в цьому полягає їхня роль у загальній стратегії репрезентації: від окремої арії, представленій в альбомі відомого виконавця, до цілісного аудійного, концертного або сценічного втілення.

У сучасному виконавському просторі «Аріадна на Наксосі» представлена нерівномірно. З одного боку, існують поодинокі повні або майже повні відродження твору; з іншого – для ширшого міжнародного слухацького обігу опера найчастіше постає через окремі арії та фрагменти. Найпомітнішим антологічним номером стала арія «Божество, що править морем» / «Nume che reggi il mare», записана М. Е. Ченчичем у супроводі «Armonia Atenea» під керівництвом Дж. Петру. Запис увійшов до альбому «Порпора: оперні арії»

Арія «Божество, що править морем» у записі М. Е. Ченчича позначена як номер з першої дії – «Аріадна на Наксосі» / Дія I: «Божество, що править морем» Її назва вказує на міфологічно-піднесену сферу образності: звернення до божества, морська стихія, риторичний жест прохання, заклику або молитви. У драматургічному контексті це момент, пов'язаний із небезпекою морської

подорожі та потребою божественного захисту або скерування. Арія працює як велика сцена «благання» – піднесене звернення до вищої сили, де особистий стан героя або героїні розгортається через риторику міфологічного прохання.

У концертному контексті «Божество, що править морем» функціонує як самостійний фрагмент, відокремлений від повної драматургії твору. Вона не потребує докладного сценічного підведення, оскільки сама формує завершений афектний стан: морська стихія, звернення до божества, урочиста декламація й широка кантиленна лінія створюють цілісний образ. Саме так фрагментарне виконання дозволяє повернути до слухацького обігу твір, який не має сталої сучасної репертуарної історії.

Важливим є й виконавський чинник. М. Е. Ченчич постає тут не лише як контратенор, а як один із головних сучасних популяризаторів рідкісного барокового репертуару. У його виконанні арія з «Аріадна на Наксосі» входить до ширшої програми репрезентації Н. Порпори як автора віртуозних, афектно насичених і сценічно потенційних номерів. У цьому сенсі «Божество, що править морем» є не просто ізольованим треком, а частиною сучасної стратегії повернення Н. Порпори через арійні антології.

Поруч із повними або майже повними сценічними постановками «Аріадна на Наксосі» існують також окремі оркестрові й арійні записи. Зокрема, увертюра з цієї опери була записана Аланом Кертісом / Alan Curtis та ансамблем Il Complesso Barocco у 2009 році. Крім того, окремі арії з опери, зокрема «Божество, що править морем» та «Інший предмет почуття може...» / *Un altro oggetto può*, з'являються в антологічних дисках і радіопрограмах. Такий спосіб існування підтверджує подвійний статус опери в сучасній рецепції: з одного боку, вона має кілька цілісніших постановочних і аудійних фіксацій, з іншого – для ширшого кола слухачів залишається відомою передусім через окремі номери.

Особливо важливим є співвідношення між повними фіксаціями й арійним існуванням. Савона 1999 року, Мюнстер 2002 року та Kammeroper 2017 року демонструють, що «Аріадна на Наксосі» не є абсолютно

невідродженою оперою. Проте ці постановки залишаються поодинокими й локальними, а не формують стабільну міжнародну репертуарну традицію. Натомість арія «Божество, що править морем» у записі М. Е. Ченчича має ширшу цифрову й антологічну присутність, тому саме вона стала найпомітнішим сучасним «входом» до твору.

З погляду драматургії ця арія концентрує один із головних афектних типів «Аріадна на Наксосі» – міфологічно-піднесене звернення до вищої сили. У повній опері цей афект є частиною ширшої історії про кохання, зраду, втрату й божественне піднесення. В ізольованому записі він набуває автономного значення: слухач сприймає не всю сюжетну конструкцію, а один завершений вокальний образ, у якому морська стихія, молитва й героїко-лірична кантилена репрезентують стиль Н. Порпори.

У концертній та студійній практиці окреме виконавське життя отримала арія Армінія «Вирушаю, залишаю тебе, о люба» / *Parto, ti lascio, o cara* з першої дії опери «Германік у Германії» у виконанні всесвітньовідомої співачки Чечілії Бартолі / *Cecilia Bartoli* у співпраці з ансамблем «Гармонійний сад» / *Il Giardino Armonico* під орудою Дж. Антоніні / *Giovanni Antonini* яка увійшла до альбому «Жертвоприношення» / *Sacrificium*, виданого 2009 року.

Цей номер є одним із яскравих прикладів автономного життя музики «Германіка» поза межами повного сценічного або концертного виконання. Звернення Ч. Бартолі до цієї арії засвідчує ширший процес сучасної актуалізації спадщини Н. Порпори: його музика входить не лише до спеціалізованих реконструкцій барокових опер, а й до репертуару відомих виконавців, орієнтованих на історично інформоване прочитання вокальної культури XVIII століття.

Водночас виконавська інтерпретація Ч. Бартолі потребує аналітичного осмислення. У цьому випадку важливим є не лише студійний запис арії, а й відеозапис її живого виконання, яка дозволяє виразніше простежити виконавську стратегію співачки. Саме у живому виконанні особливо помітне прагнення наблизити звучання до умовного контратенорового тембрового

ідеалу. Ч. Бартолі активно використовує дуже тихі динамічні відтінки, філірування звука, м'які верхні ноти та постійне акцентування на *mezza voce*, тобто поступовому нарощенні й послабленні звука на одній ноті. Це створює ефект надзвичайної витонченості, майже безтілесної вокальної лінії та підкресленої стилізації барокової манери.

Проте така естетика зміщує драматичний центр арії. За змістом «Вирушаю, залишаю тебе, о люба» є сценою прощання, у якій важливими є не лише краса звука, а й афект розлуки, внутрішній біль і стримана драматична напруга. У живому виконанні Ч. Бартолі увага до тембрової прозорості, філірування та майже постійної динамічної делікатності висуває на перший план вокальну вишуканість. Натомість афект болісного прощання втрачає частину своєї прямої емоційної сили. Тому цей запис можна розглядати як яскравий приклад сучасної стилізації кастратної вокальності, але не як цілком рівноважне розкриття драматичної природи самої арії.

У цьому сенсі арія Армінія показує одну з важливих проблем сучасної рецепції Н. Порпори. Повернення його музики через записи та концертні виступи зіркових виконавців безперечно сприяє популяризації забутого репертуару. Однак у випадку «Вирушаю, залишаю тебе, о люба» інтерпретаційний акцент зміщується з драматургічного змісту на вокальну ефектність і темброву стилізацію. Для цієї арії особливо важливо зберегти рівновагу між технічною вишуканістю, кантиленною лінією та афектом болісного прощання.

Опера «Філандро» важлива для розуміння широти вокального письма Н. Порпори: поруч із фуріозними, героїчними й колоратурно-блискучими аріями в його доробку існує м'якша, лірична, метафорично-природна образність.

У сучасному виконавському просторі «Філандро» спочатку повернувся не як повна постановка, а через окремі арії. Найпомітнішим прикладом є альбом М. Е. Ченчича «Порпора: оперні арії», виданий «Десса» 2018 року. У ньому представлено дві арії з «Філандро»: «Де трава ніжна і м'яка» / *Ove*

l'erbetta tenera e molle та «Мені вже здається, що я те деревце» / «*D'esser già parmi quell'arboscello*». Виконавцями є М. Е. Ченчич, оркестр «*Armonia Atenea*» та диригент Дж. Петру. Перша з цих арій позначена в альбомному контексті як один із матеріалів, що має статус першої сучасної аудіофіксації, а друга функціонує в цифровому просторі як окремий доступний трек.

Підкреслимо, що альбом М. Е. Ченчича є одним із перших сучасних способів представлення «Філандро» слухацькій аудиторії. Через відсутність повної сценічної або студійної фіксації саме ці два номери фактично окреслили початковий образ твору в сучасному аудіопросторі. До концертного повернення опери у Бидгощі 2020 року «Філандро» був репрезентований переважно фрагментарно, тому альбомна рецепція стала важливим етапом сучасної репрезентації цієї опери.

Обидві арії мають виразну пасторально-образну природу. Уже самі назви – «трава», «деревце», «ніжність», «м'якість» – вказують на інший тип афекту, ніж у героїко-політичних операх композитора. «Де трава ніжна і м'яка» пов'язана з образом природного спокою, м'якості й ідилічної рівноваги. У такому номері вокальна лінія має не стільки демонструвати зовнішню віртуозність, скільки створювати стан зосередженого ліричного споглядання. Н. Порпора тут працює з довгою кантиленою, плавним диханням і делікатною афектною напругою.

Арія «Мені вже здається, що я те деревце» інший характер. Її образна основа – метафора деревця, яке гнеться під дією зовнішньої сили. У рецензійному описі цей номер пов'язується з образом дерева або яблуні в бурі: внутрішній стан героя передається через природну метафору рослини, що опирається вітру. На відміну від статичної пасторальної м'якості «Де трава ніжна і м'яка», тут природний образ набуває більшої емоційної рухливості. Колоратурні пасажі залишаються в межах пасторального контексту, але водночас передають душевне хвилювання й нестійкість.

Пара «Де трава ніжна і м'яка» / «Мені вже здається, що я те деревце» показує, що пасторальність у Н. Порпори не обмежується лише ідилічним

спокоєм. Вона може містити і ліричне замилювання природою, і внутрішню тривогу, передану через природну алегорію. У сучасному арійному форматі ці номери функціонують як самостійні сцени, у яких увесь драматичний стан стискається до однієї вокальної метафори. Саме тому «Філандро» в альбомі М. Е. Ченчича важливий не лише як рідкісна назва, а як свідчення м'якого, пасторального й алегорично-природного боку порпорівського стилю.

Позначення «Де трава ніжна і м'яка» як першої сучасної аудіозапису має окрему вагу. Воно свідчить про відсутність стабільної попередньої дискографічної традиції цього матеріалу. Отже, запис М. Е. Ченчича не продовжує усталене виконавське життя «Філандро», а фактично створює перший сучасний орієнтир для його сприйняття. У цьому сенсі арійна презентація виконує функцію початкового відродження: вона ще не повертає всю оперу, але відкриває для слухача окремий музичний пласт твору.

Зауважимо, що арійна рецепція «Філандро» сьогодні має самостійне значення в сучасному поверненні оперної спадщини композитора. Альбом «Порпора: оперні арії» не замінює повної постановки чи концертної реконструкції, але саме він став тим першим каналом, через який твір набув сучасної слухацької присутності. У цьому сенсі «Філандро» демонструє характерний для багатьох опер Н. Порпори шлях ревіталізації: від окремого арійного номера в студійному альбомі – до поступової можливості ширшого концертного або сценічного повернення.

«Тріумф Камілли» репрезентує близький, але ще більш фрагментарний тип сучасного буття оперної спадщини Н. Порпори. На сьогодні цей твір не має зафіксованої повної сучасної сценічної або концертно-студійної реконструкції. У виконавському обігу він присутній передусім через окремі арії, включені до сольних альбомів і концертних програм співаків, які працюють із бароковим репертуаром.

«Тріумф Камілли» належить до жанру *dramma per musica* у трьох діях. Лібрето Сільвіо Стампільєю / Silvio Stampiglia, одного із важливих поетів неаполітанської оперної традиції. Перша постановка відбулася 20 січня 1740

року в Театро ді Сан-Карло в Неаполі. Пізніше, 30 травня 1760 року, у тому самому театрі була представлена друга версія твору з переробками Джованні Баттісти Лоренці / Giovanni Battista Lorenzi.

Сюжет опери розгортається навколо тем любові, політичної боротьби, прихованої ідентичності та перевдягання. Камілла, законна претендентка на владу, діє під маскою пастушки Дорінди / Dorinda. У центрі конфлікту перебувають Камілла, принц Пренесто / Prenesto, цар Латин / Latino, Лавінія / Lavinia, Турн / Turno та пов'язані з ними політичні й любовні союзи. У першій дії Камілла приховує своє походження і намагається повернути собі владу. У другій дії загострюються любовні та політичні інтриги, а мотиви маски, удаваної особи й справжнього походження стають центральними для розвитку дії. У третій дії Камілла опиняється в небезпеці, однак повстання, підтримка союзників і любовний союз приводять до її перемоги та примирення сторін. Отже, драматургія твору поєднує героїко-політичний конфлікт із любовною інтригою, а фінальний «тріумф» Камілли означає не лише особисту перемогу героїні, а й відновлення політичної рівноваги.

У сучасному виконавському просторі «Тріумф Камілли» представлений передусім через альбом М. Е. Ченчича «Порпора: оперні арії».

З «Тріумф Камілли» в альбомі представлено арію «Повернути течію хвиль» / «Torsere il corso all'onde». У каталожній подачі «Десса» цей номер позначено як один із матеріалів, що мають статус першої сучасної аудіофіксації. Окремо існує відеофрагмент, пов'язаний із цим записом, де «Повернути течію хвиль» подано як самостійний віртуозний номер із цієї опери. Саме така форма реценції є характерною для фрагментарного повернення маловідомих творів Н. Порпори: не повна постановка, не сценічний цикл, а окремий аудіо- або відеофрагмент, який набуває самостійного значення.

Арія «Повернути течію хвиль» пов'язана з образом активної волі та подолання стихії. Її поетична метафора – «змінити» або «скрутити» течію хвиль – апелює до риторики сили, руху й спротиву природному порядку. У

концертному форматі такий номер функціонує як самодостатня бравурна сцена, де драматична енергія персонажа концентрується в межах однієї арії. Тут Н. Порпора, як і в інших операх, передає політичний і психологічний конфлікт не через безперервну дію, а через афект, закріплений у вокальній формі.

Іншим прикладом сучасного арійного існування «Тріумфу Камілли» є арія «Кров тече жилами» / «*Va' per le vene il sangue*». У виконанні німецького контратенора Андреаса Шолля / Andreas Scholl, одного з найвідоміших інтерпретаторів барокового вокального репертуару. Його партнерами у записі виступили італійський ансамбль давньої музики «Візантійська академія» / Accademia Bizantina та італійський клавесиніст і диригент Оттавіо Дантоне / Ottavio Dantone, який з 1996 року є музичним керівником цього колективу.

На відміну від арії «Спрямувати течію хвиль», де домінує риторика зовнішньої сили й подолання стихії, «Кров тече жилами» зосереджена на тілесному афекті: внутрішній скутості, страху й передчутті кровопролиття. У виконанні А. Шолля ця афектна сфера розкривається через стриману динаміку, рівну вокальну лінію та темброву прозорість, властиву його манері інтерпретації барокової музики.

Виконання А. Шолля вирізняється зосередженням і стриманим трактуванням арії, у якому драматичний розвиток досягається не зовнішніми ефектами, а поступовим нарощуванням внутрішньої напруги. Темброва легкість контратенора поєднується з глибиною звучання, завдяки чому вокальна лінія зберігає прозорість навіть у найемоційніших епізодах. Такий підхід відповідає характеристикам голосу співака, які критики визначають як «невагомий, але глибокий», і підкреслює барокову виразність музики Н. Порпори. Показово, що арію «Кров тече по жилах» було включено до збірки «Найкраще Андреаса Шолля» / «The Best of Andreas Scholl» як один із репрезентативних зразків його барокового репертуару.

Таким чином, дві арії з «Тріумфу Камілли» демонструють різні модуси порпорівської драматургії. «Спрямувати течію хвиль» репрезентує енергію

руху, силу волі та віртуозне подолання перешкод, тоді як «Кров тече жилами» втілює внутрішній страх, психологічне напруження та афект жаху. Обидва номери показують, що навіть без повної сценічної реконструкції опера може бути присутньою в сучасному культурному просторі через концентровані арійні фрагменти. У них зберігаються типи героїзму, психологічної напруги й вокальної риторики, характерні для Н. Порпори.

У цьому сенсі «Тріумфу Камілли» належить до третього рівня сучасної рецепції опер Н. Порпори – арійного, концертного й дискографічного. Якщо перший рівень становлять повні сценічні постановки, а другий – повні концертно-студійні або аудіореконструкції, то третій рівень репрезентує повернення окремих номерів. Такі арії не реконструюють усю драматургію твору, але виконують функцію музичних «входів» до забутої опери. Через один номер слухач може відчутти героїчний, ліричний, пасторальний або трагічний тип письма Н. Порпори, навіть якщо повна партитура ще не повернулася на сучасну сцену.

Саме тому «Тріумфу Камілли» не можна вважати другорядним лише через відсутність сучасної повної постановки. Навпаки, його сучасне арійне існування показує початковий, але важливий етап порпорівського відродження. Опера поки не функціонує як цілісний сценічний організм, проте її окремі арії вже повернуті до виконавського обігу завдяки альбомам, відеофрагментам і концертним програмам. У такій формі голос співака, оркестровий супровід і медійна фіксація частково замінюють сценічний апарат, а арія стає автономною формою повернення твору до культурного простору ХХІ століття.

«Меріда і Селінунт» належить до тих опер Н. Порпори, які в сучасній виконавській практиці представлені переважно фрагментарно. Це *dramma per musica* у трьох діях на лібрето А. Дзено. Прем'єра якої відбулася 26 грудня 1726 року у венеційському театрі Сан-Джованні Грізостомо / Teatro San Giovanni Grisostomo. За своєю драматургічною природою опера пов'язана з

моделлю ранньої *opera seria*, де особисті почуття персонажів вступають у конфлікт із вимогами обов'язку, влади й політичної необхідності.

На відміну від тих порпорівських опер, які в ХХІ столітті отримали повні сценічні або концертно-студійні форми існування, «Меріда і Селінунт» поки не має широко зафіксованого сучасного повернення як цілісний спектакль або повний аудіозапис. Її сучасна рецепція розгортається передусім через окремі арії, включені до сольних альбомів і концертних програм виконавців барокового репертуару. Саме тому цей твір доцільно розглядати в межах арійного, концертного й дискографічного рівня сучасного відродження Н. Порпори.

Структура опери є показовою для порпорівської *opera seria*. У довідкових матеріалах зазначається, що партитура містить 29 арій і лише один фінальний хор на 21 такт. Така будова підкреслює перевагу сольного афекту над ансамблевою дією: кожен ключовий емоційний стан героя розгортається в окремій арії. Опера розрахована на сім голосів з оркестром, що відповідає типовій практиці італійської *opera seria* першої половини ХVІІІ століття. Майже повна відсутність ансамблевих номерів робить драматургію твору «аналітичною»: сюжет рухається не стільки через безперервну сценічну дію, скільки через послідовне розкриття афектів.

Сюжет «Меріди і Селінунта» пов'язаний із типовими для лібрето А. Дзено мотивами політичного обов'язку, любовної вірності, династичних союзів, загрози помсти та необхідності морального вибору. Хоча в сучасному обігу немає докладного прозового переказу, який би широко використовувався як короткий виклад сюжету, сама структура триактного *dramma per musica* дозволяє говорити про зіткнення особистих почуттів із політичними обставинами. Герої діють у системі, де кохання, честь, вірність і влада постійно вступають у конфлікт, а фінальна розв'язка має привести до примирення й політичного впорядкування.

Найпомітнішим фрагментом сучасної рецепції цієї опери стала арія Еріклеї / *Eriaclea* «Каламутно навколо серця» / *Torbido intorno al core*. Вона

представлена і в альбомі М. Е. Ченчича «Порпора: оперні арії» у цьому контексті вона подана як концентрований лірично-драматичний фрагмент, що представляє не всю оперу, а один із її найвиразніших афектних станів.

Також необхідно підкреслити ще один важливий портретний сольний альбом Ф. Фаджолі присвячений Н. Порпорі «Маестро: арії Порпори» / *Il maestro: Porpora Arias*. який було зроблено на лейблі *Naïve classique*, каталожний номер «V 5369». Запис було здійснено у червні 2013 року в залі Санта-Кроче / *Sala di Santa Croce* в Мондові, Італія. Реліз вийшов восени 2014 року. Загальна тривалість диска становить близько 80 хвилин, а його структура охоплює дванадцять вокальних номерів із різних жанрових сфер творчості Н. Порпори. Саме у цьому альбомі «Каламутно навколо серця» була представлена з точним зазначенням місця в опері: (друга дія, тринадцята сцена). Її драматургічний зміст пов'язаний із ситуацією смертельної загрози для адресата арії. Текст містить образи страху, жалю, гніву та внутрішнього розламу, які «борються» в душі героїні проти її сталості. Кульмінаційним є бажання померти разом із тим, кого вона любить. Тому «Каламутно навколо серця» можна визначити як барокову сцену скорботи – а саме як сконцентрований момент болю, тривоги й любовної вірності.

У рецензійному дискурсі виконання Ф. Фаджолі ця арія часто сприймається як траурний плач. Її сила полягає не у зовнішній бравурності, а в умінні видобути страждання з відносно простих фраз композитора. Саме це робить «Каламутно навколо серця» особливо важливою для розуміння композиторської драматургії: Н. Порпора здатен будувати напругу не лише через колоратурну складність, а й через повільне розгортання одного психологічного стану. У такому форматі арія функціонує як самостійний драматичний «кадр», зрозумілий слухачеві навіть без знання повної фабули опери.

Другий важливий номер із «Меріди і Селінунта» в сучасному арійному обігу – «З безстрашною душею» / *Con alma intrepida*. Він також представлений в альбомі Ф. Фаджолі «Порпора: Маестро» у виконанні з «Академією Монтіс

Regalis» / Academia Montis Regalis під керівництвом Алессандро де Маркі / Alessandro De Marchi. На відміну від «Каламутно навколо серця», ця арія належить до сфери *bravura* і має героїчний характер. Якщо *lamento* Еріклеї концентрує внутрішній біль і тривогу, то «З безстрашною душею» виводить драматургію опери в площину рішучості, активного афекту й вольового подолання.

Пара «Каламутно навколо серця» / «З безстрашною душею» показує внутрішню широту музичної драматургії «Меріди і Селінунта» навіть у фрагментарному вигляді. Перша арія репрезентує сферу скорботи, внутрішнього неспокою й психологічної напруги; друга – сферу героїчної активності, віртуозної рішучості й афекту дії. У повній опері ці стани були б розподілені між ширшим сюжетним контекстом, однак у сучасному арійному форматі вони сприймаються як два самостійні полюси одного драматичного світу.

Важливим є також існування окремих відео- та концертних релізів «Каламутно навколо серця», зокрема у виконанні Ф. Фаджолі з бароковим ансамблем. Це виводить арію за межі суто альбомного формату й надає їй самостійного медійного життя. У такій формі «Меріда і Селінунт» існує не лише як назва в дискографії, а як окремий виконавський епізод, здатний функціонувати в концертному, відео- й цифровому просторі.

Порівняння записів М. Е. Ченчича і Ф. Фаджолі показує, що сучасна рецепція «Меріди і Селінунта» не зводиться до одного виконавця або одного альбому. М. Е. Ченчич включає «Каламутно навколо серця» до ширшого портрета Н. Порпори як автора оперних арій, підкреслюючи лірично-драматичний вимір твору. Ф. Фаджолі, натомість, подає одразу дві арії з цієї опери й тим самим демонструє більший афектний діапазон: від траурного до скорботного плачу до героїчної бравурності. Завдяки цьому «Меріда і Селінунт» має одну з найцікавіших фрагментарних сучасних рецепцій серед тих порпорівських опер, які ще не повернулися як повна сценічна або концертно-студійна цілість.

У цьому сенсі «Меріда і Селінунт» належить до третього рівня сучасного відродження Н. Порпори – арійного й медійно-дискографічного. Опера поки не функціонує як цілісний сучасний спектакль, проте її афектний світ уже репрезентований через кілька номерів, що слухачеві сферу внутрішнього болю, страху й любовної вірності, а також героїчного жесту й активної рішучості. Саме такі арії виконують функцію музичних «входів» до забутих опер, дозволяючи сучасному слухачеві відчувати драматургічний потенціал твору ще до його повної реконструкції.

У сучасній виконавській практиці опера «Еней у Лації» Н. Порпори представлена фрагментарно. Її присутність у концертному й дискографічному обігу поки не пов'язана ані з повною сценічною постановкою, ані з цілісним концертно-студійним записом. Натомість твір входить до сучасного слухачького простору через лише один студійно зафіксований вокальний номер, що засвідчує початковий рівень його ревіталізації.

«Еней у Лації» є музичною драмою на лібрето П. Роллі. Твір був створений для лондонської «Опери знаті» і вперше представлений 11 травня 1734 року в Lincoln's Inn Fields Theatre. Сюжет опери належить до енейського циклу й пов'язаний із прибуттям Енея до Лацію. У цьому міфоісторичному матеріалі поєднуються мотиви заснування нової батьківщини, військової доблесті, честі, політичного союзу та династичного майбутнього.

У загальному контексті періоду трансформації Н. Порпори «Еней у Лації» посідає важливе місце поряд з іншими творами, створеними для «Опери знаті» в період прямої конкуренції з Г. Ф. Генделем. Композитор орієнтувався на публіку, для якої віртуозний спів залишався одним із головних чинників оперного враження. Саме тому навіть поодинокий збережений у сучасному обігу арійний фрагмент дозволяє побачити специфіку порпорівського письма: політичний сюжет перетворюється на афектну вокальну декларацію.

У сучасному виконавському просторі «Еней у Лації» представлений передусім арією «Хто хоче врятувати батьківщину й честь» / *Chi vuol salva la patria e l'onore* у виконанні М. Е. Ченчича альбомі «Порпора: оперні арії». У

трек-листах цей номер прямо поданий як арія з «Еней у Лації». Інших повних сучасних аудіозаписів або сценічних проєктів, спеціально присвячених цієї опери у доступних матеріалах не знаходимо. Тож бачимо, що саме запис М. Е. Ченчича є головним сучасним документом присутності цієї опери в репертуарі.

Позначення цієї арії в альбомному контексті як матеріалу першого сучасного запису має окреме значення. Воно свідчить не просто про включення рідкісного номера до чергової антології, а про фактичне відкриття фрагмента твору для сучасного слухача. У цьому сенсі «Хто хоче врятувати батьківщину й честь» виконує функцію музичного «входу» до опери, яка поки не повернулася як повний сценічний або концертний організм.

Сама назва арії вказує на її героїко-політичний характер. У ній поєднуються мотиви батьківщини, честі, громадянського обов'язку й воїнської риторики. Такий тип афекту добре відповідає природі високої *opera seria*, де арія часто є не лише вокальним номером, а й декларацією моральної позиції персонажа. У контексті енейського сюжету це особливо показово: Еней постає не просто як закоханий або стражденний герой, а як носій ідеї обов'язку, майбутньої державності й готовності діяти заради батьківщини й честі.

За своїм драматургічним типом «Хто хоче врятувати батьківщину й честь» належить до героїчних арій-декларацій. У ній індивідуальний афект персонажа набуває громадянського виміру: особисте почуття підпорядковується вищій меті – захисту батьківщини й честі. Саме тому цей номер важливо відрізняти від пасторально-ліричних арій на зразок фрагментів із «Філандро» або психологічно-скорботних номерів із «Меріди і Селінунта». У «Еней у Лації» композитор презентує інший тип письма – риторично піднесений, вольовий, пов'язаний із героїчним самовизначенням.

У сучасному виконанні М. Е. Ченчича ця арія функціонує як концентрований зразок героїчного стилю Н. Порпори. Оскільки повна драматургія опери не представлена в сучасному сценічному або аудійному

обігу, слухач отримує один виразний фрагмент, у якому сконцентровано політичну й риторичну енергію твору. Голос, оркестр і сама форма арії замінюють ширший театральний контекст: замість повного розвитку сюжету перед слухачем постає завершений афектний жест, здатний самостійно репрезентувати образний світ опери.

У рецензії Джозефа Ньюсома / Joseph Newsome для «Voix des Arts» арія «Хто хоче врятувати батьківщину й честь» розглядається в контексті лондонського періоду діяльності Н. Порпори та його зв'язку з традицією високого чоловічого голосу. Критик підкреслює, «що для сприйняття цього номера слухачеві не потрібно бути спеціалістом або представником аристократичного середовища: виконання М. Е. Ченчича саме по собі переконливо передає шляхетний, лицарський характер тексту. У цьому відгуку важливим є те, що арія трактується не як архівна рідкість, а як музика, здатна безпосередньо діяти на сучасного слухача».

Брайан Кларк / Brian Clark в Early Music Review оцінює альбом ширше й наголошує на творчій зрілості М. Е. Ченчича. На його думку, «голос співака досяг тієї технічної й тембрової впевненості, яка дозволяє йому повноцінно працювати з порпорівською «музикою для співаків»». У цьому контексті арії з духовими інструментами, серед яких перебуває і «Хто хоче врятувати батьківщину й честь», сприймаються як одні з найвиразніших моментів диска.

У рецензії Presto Music Пам Оксфорд / Pam Oxford акцентує елегантність виконання М. Е. Ченчича. Вона відзначає рівність голосу в широкому діапазоні та бездоганну плавність швидких пасажів, які співак виконує не як грубу демонстрацію техніки, а як частину стилістично врівноваженої вокальної лінії. Подібний ракурс важливий для розуміння арії «Хто хоче врятувати батьківщину й честь», оскільки її героїчний характер не потребує зовнішньої агресивності, а розкривається через контроль, благородство фразування й точність риторичного жесту.

Французький портал ResMusica розглядає диск М. Е. Ченчича як частину ширшого порпорівського контексту, пов'язаного з одночасною

появою повного запису «Германіка в Германії» та сольного арійного альбому. У цьому відгуку підкреслено бездоганну кантилену, витончене фразування й повноту виразності виконавця. Іспанський журнал *Melómano Digital*, зі свого боку, прямо називає «Хто хоче врятувати батьківщину й честь» серед арій, що з'являються на диску як світові прем'єрні записи, і також акцентує якість вокальної лінії, фразування та виразність співу.

На нашу думку, значення цієї арії полягає передусім у тому, що вона представляє героїко-громадянський тип афекту в оперній спадщині Н. Порпори. Уже сама назва виводить номер у площину обов'язку, честі, політичної відповідальності та готовності до дії. У виконанні М. Е. Ченчича цей афект не подається як груба воїнська декларація. Навпаки, співак вибудовує образ через контроль фрази, точність ритмічного імпульсу й вокальну стриманість. Саме тому героїзм тут звучить не як зовнішній пафос, а як внутрішньо організована моральна позиція персонажа.

Серед опер Н. Порпори, що сьогодні існують у фрагментарному вигляді, необхідно сказати також й про «Еціо» яка має вже більш помітну сучасну дискографічну репрезентативність. Не зважаючи на те, що опера поки не представлена як сценічна постановка або концертно-студійної версія. Водночас окремі арії з цієї опери увійшли до двох важливих портретних альбомів М. Е. Ченчича та Ф. Фаджолі, що дозволяє розглядати «Еціо» як ще один із показових прикладів арійного відродження порпорівського репертуару.

«Еціо» є музичною драмою у трьох діях на лібрето П. Метастазіо. Перша постановка відбулася 21 листопада 1728 року у Венеції, в театрі Сан-Джованні Грізостомо. Сюжет пов'язаний із постаттю римського полководця А. Еція, переможця гунського вождя Аттіли, і належить до кола історико-політичних драм П. Метастазіо, у яких особиста честь, любов, вірність державі та імператорська влада вступають у складний конфлікт.

Дія опери розгортається в Римі після перемоги над Аттілою. Імператор Валентиніан прагне винагородити Еціо, однак водночас ревнує його військову

славу й підозрює у можливному прагненні до влади. Любовна лінія пов'язана з Фульвією, яка кохає Еціо, тоді як імператор також претендує на неї. Її батько Массімо втягує героїв у політичну інтригу проти трону. Через змови, підозри й непорозуміння Еціо опиняється під загрозою страти як зрадник. У фіналі його невинність розкривається, змовники викриті, а драма завершується жестом імператорської милості та відновленням честі героя.

У сучасному виконавському просторі «Еціо» представлений передусім через арії «Якщо ти спрямовуєш її політ» / *Se tu la reggi al volo* та «Радісним я буду в цьому житті» / *Lieto sarò di questa vita*. Обидва номери увійшли до альбому М. Е. Ченчича «Порпора: оперні арії».

Інший важливий ракурс сучасної рецепції пов'язаний з альбомом Ф. Фаджолі «Порпора: Маестро» / *Porpora: Il Maestro*, виданим лейблом Naïve 2014 року. Саме арія «Якщо ти спрямовуєш її політ» відкриває цей диск і задає його програмний тон. У записі Ф. Фаджолі арію виконано разом з «Академією Монтіс Регаліс» / *Academia Montis Regalis* під керівництвом Алессандро де Маркі / *Alessandro De Marchi*. Крім студійної версії, існує також концертне відеовиконання цього номера з чембало, записане 2014 року в амстердамському концертному залі «Бімгаус» / *Bimhuis* для нідерландської телевізійної програми «Вільні звуки» / «*VPRO Vrije Geluiden*».

Драматична складова арії «Якщо ти спрямовуєш її політ» потребує окремого уточнення. Це арія Валентиніана, номер який репрезентує не внутрішню рефлексію головного героя, а імператорсько-героїчну риторику влади. Поетичний текст побудований навколо образів орла, польоту, висоти й переможного руху. Відповідно, музика набуває фанфарного, тріумфального характеру: колоратури й мелізми не лише демонструють технічну вправність, а й створюють звуковий образ злету, сили та владної енергії.

На нашу думку, зіставлення виконань Ф. Фаджолі та М. Е. Ченчича показує два різні способи актуалізації цієї арії в сучасній вокальній практиці. У версії Ф. Фаджолі вона постає як концентрований зразок порпорівської бравурності. Виконавець підкреслює блиск, стрімкість і майже

інструментальну рухливість вокальної лінії. У такому прочитанні номер сприймається як випробування гнучкості, витривалості й точності високого голосу. Віртуозність тут має не декоративний, а драматургічний сенс: вона передає імператорську самовпевненість, публічний жест влади й афект переможного руху.

У М. Е. Ченчича ця сама арія функціонує інакше. Вона не є початковим маніфестом альбому, як у Ф. Фаджолі, а входить до ширшої програми репрезентації рідкісних оперних арій Н. Порпори. Тому в його інтерпретації важливим стає не лише ефект вокального блиску, а й місце номера в загальній картині порпорівського стилю. На нашу думку, М. Е. Ченчич подає арію більш контекстуально: вона сприймається як один із прикладів композиторської роботи з героїчним афектом, а не як ізольований віртуозний жест. Завдяки цьому той самий матеріал набуває іншого значення: у Ф. Фаджолі він відкриває образ Н. Порпори як маестро голосової екстремальності, у М. Е. Ченчича стає частиною ширшої стратегії повернення маловідомого оперного репертуару.

Другий полюс сучасної рецепції «Еціо» становить арія «Радісним я буду в цьому житті». Вона представлена в альбомі М. Е. Ченчича й демонструє інший тип порпорівського письма. Якщо «Якщо ти спрямовуєш її політ» пов'язана з образом Валентиніана та риторикою імператорської сили, то «Радісним я буду в цьому житті» ближча до сфери моральної витримки, шляхетності й внутрішньої ясності. Тут на перший план виходять не швидкість і зовнішній блиск, а кантиленна лінія, контроль дихання, рівність фрази та здатність утримати афект спокійної гідності.

Звуважимо, що саме співіснування цих двох номерів дозволяє побачити внутрішню контрастність опери навіть без її повної сучасної постановки. «Якщо ти спрямовуєш її політ» репрезентує публічну, імператорську, фанфарно-віртуозну площину драматургії. «Радісним я буду в цьому житті» відкриває інший вимір: зосереджений, кантиленний, пов'язаний із честю, довірою та особистим моральним станом. У такому зіставленні проступає

основний конфлікт твору: зовнішній світ влади, підозри й політичної демонстрації протиставляється сфері внутрішньої чесності, витримки й морального самовизначення.

У випадку «Еціо» показовим є й те, що одна арія отримала кілька сучасних виконавських репрезентацій. У М. Е. Ченчича вона входить до альбому, зорієнтованого на широку презентацію рідкісних оперних арій Н. Порпори. У Ф. Фаджолі ця сама арія стає початковим жестом альбому, де головний акцент зроблено на порпорівській школі голосу, технічній складності та спадщині кастратної віртуозності. Завдяки цьому «Еціо» має не одну ізольовану появу, а кілька способів сучасного прочитання, що розкривають різні сторони одного й того самого музичного матеріалу.

Додаткове значення має сценічно-медійне життя арії «Якщо ти спрямовуєш її політ» поза межами власне опери «Еціо». Її використання як автономного *virtuoso*-номера відповідає бароковій практиці мобільності арій, коли окремий вокальний фрагмент міг переходити між різними виконавськими ситуаціями. У сучасному контексті ця мобільність реалізується через студійний альбом, концертну програму, відеозапис і сценічну адаптацію. Тому арія функціонує не лише як частина конкретної опери, а як самостійний репрезентант порпорівського вокального стилю.

Окремий інтерес у сучасній рецепції творчості Н. Порпори становлять різні інтерпретації арії «Високий Юпітер» з найвідомішої сьогодні опери «Поліфем», яка представлена в усіх 4-х варіантах, у сценічних виставах, концертних версіях, повних аудіо релізах, та звісно як «хіт» входить до альбомів багатьох співаків що пов'язують свою життєтворчість із музикою доби Бароко. Зокрема, на нашу думку цікавою є ідея інтерпретаційного аналізу двох принципово різних виконань: контртенора Ф. Жарусскі та сопрано С. Кермес. Ці версії репрезентують не повну оперну драматургію твору, а саме є прикладом автономного життя окремого номера, який у сучасній практиці став одним із найвідоміших символів порпорівського *bel canto*. Отже, порівняння цих двох виконань є показовим не лише з погляду індивідуальної

виконавської манери, а й з позиції сучасного розуміння барокового вокального стилю, у якому кантилена, контроль дихання, темброва рівність і здатність до афектного висловлення є не менш важливими, ніж зовнішня віртуозність.

Ф. Жарускі (1978) – французький контратенор і диригент, один із найвідоміших сучасних інтерпретаторів барокової вокальної музики. Його виконавська репутація пов'язана передусім із відродженням репертуару XVII–XVIII століть, зокрема творів Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, Н. Порпори та інших композиторів доби Бароко. У його виконанні арія «Високий Юпітер» постає як лірично-споглядальний номер, де головну роль відіграють прозорість тембру, рівність звуковедення, м'яке фразування й контроль дихання. Для цієї інтерпретації характерне прагнення до максимальної вокальної однорідності: звук не перевантажується драматичним натиском, не набуває зайвої щільності, а розгортається як довга, плавна й внутрішньо зосереджена кантиленна лінія.

З інтерпретаційного погляду особливо важливим є те, що Ф. Жарускі трактує арію не як демонстрацію тембрової сили, а як зразок високого контролю над голосовою емісією. У його виконанні відчутна економія дихання, точне дозування звукового тиску й уважне ставлення до завершення фраз. Голос ніби не «атакує» простір, а поступово заповнює його, завдяки чому виникає ефект внутрішнього спокою. Така манера цілком відповідає природі арії, у якій головна складність полягає не у швидкій колоратурі, а у здатності втримати повільний темп, довгу фразу й рівність звука без втрати інтонаційної напруги.

Вокальна техніка у Ф. Жарускі майже не демонструється зовнішньо, а приховується за ілюзією природності: довгі фрази сприймаються не як показ складності, а як засіб створення образу просвітленої молитви й піднесеної подяки. Особливо показовою є робота з динамікою. Замість різких контрастів співак використовує м'які хвилеподібні наростання й спадання звука, наближені до принципу *messa di voce*. У цьому виявляється одна з ключових ознак порпорівського *bel canto*: технічний прийом не існує сам по собі, а підпорядковується афекту. Саме тому в його інтерпретації «Високий Юпітер»

звучить не як концертна арія-вітрина, а як внутрішній монолог, у якому вокальна краса стає формою духовного висловлення.

Важливо й те, що контратеноровий голос Ф. Жарускі актуалізує історичну пам'ять про кастратну традицію, хоча, звичайно, не відтворює її буквально. У сучасному виконанні контратенор стає не копією історичного голосу Фарінеллі, а його умовним тембровим еквівалентом. Завдяки цьому арія зберігає зв'язок із первісною високою чоловічою вокальністю, але водночас звучить у межах сучасної вокальної естетики. У цьому полягає одна з важливих особливостей інтерпретації Ф. Жарускі: вона поєднує історично інформований підхід із сучасним уявленням про чистоту, легкість і темброву прозорість барокового співу.

С. Кермес (1965) – німецьке колоратурне сопрано, відома передусім виконанням віртуозного барокового та ранньокласичного репертуару, зокрема музики *opera seria*. Її інтерпретація арії «Високий Юпітер» має інший характер. Якщо у Ф. Жарускі переважає камерність, стриманість і духовна зосередженість, то у С. Кермес сильніше відчуються театральна експресія, емоційне напруження й риторична виразність. Динамічні контрасти, насиченість тембру та виразніше акцентування окремих інтонацій висувують на перший план не лише молитовний, а й сценічний потенціал номера. У такому прочитанні арія звучить не тільки як стан внутрішнього просвітлення, а і як емоційна кульмінація, безпосередньо звернена до слухача.

На відміну від Ф. Жарускі, С. Кермес будує інтерпретацію на більш відкритій подачі звука. Її сопрановий тембр має іншу акустичну природу: він яскравіший, щільніший у верхньому регістрі й безпосередніше спрямований у простір. Це змінює сприйняття арії. Якщо у Ф. Жарускі головним є ефект невагомості й молитовної зосередженості, то у С. Кермес посилюється відчуття сценічної присутності. Вона не стільки розчиняє вокальну лінію в кантиленній плавності, скільки надає кожній фразі виразнішого риторичного профілю. Окремі інтонації набувають більшої емоційної ваги, а динамічні підйоми сприймаються як моменти драматичного напруження.

Ця версія демонструє інший тип роботи з *bel canto*. У С. Кермес на перший план виходить не прихована техніка, а відчутна виконавська воля: активніше використання динамічних контрастів, виразніша артикуляція, більша темброва насиченість. Її виконання не руйнує кантиленну природу арії, але трактує її більш театральнo. Довга фраза тут не лише утримується на диханні, а й набуває драматичного спрямування. Це важливо для розуміння сучасної рецепції Н. Порпори: навіть у повільній арії, побудованій на спокої й подяці, виконавець може виявити прихований сценічний потенціал.

Порівняння цих двох інтерпретацій показує також різницю між контратеноровим і сопрановим відчуттям порпорівського стилю. Ф. Жарускі акцентує спадкоємність високого чоловічого голосу й наближує арію до камерно-сакрального типу висловлення. С. Кермес, навпаки, переносить її у площину яскравішої вокально-театральної репрезентації. У першому випадку домінує лінія, у другому – жест; у першому – темброва прозорість, у другому – експресивна насиченість; у першому – відчуття внутрішньої молитви, у другому – емоційне звернення до публіки.

Водночас обидві інтерпретації мають спільну основу: вони демонструють, що арія «Високий Юпітер» не може бути зведена до простої мелодійної краси. Її складність полягає у поєднанні повільного темпу, високої теситурної напруги, необхідності тривалого дихального контролю, рівного *legato* й тонкої динамічної організації. Для виконавця це не менш складне завдання, ніж бравурна колоратурна арія, адже будь-яка нестійкість дихання, нерівність реєстрів або надмірний тиск на звук одразу порушують образ просвітленої рівноваги. Саме тому «Високий Юпітер» можна розглядати як своєрідний вокальний тест на зрілість *bel canto*: тут перевіряється не швидкість голосу, а його шляхетність, керованість і здатність до довгого емоційного напруження.

Виконавський аналіз цих двох виконань показує, що сучасна інтерпретація порпорівського *bel canto* не зводиться до єдиного стилістичного рішення. Одна й та сама арія може бути прочитана як майже сакральна

кантилена або як драматично насичений концертний номер. У першому випадку на перший план виходять прозорість, легкість і безперервність вокальної лінії; у другому – експресія, риторична виразність і театральна енергія. Саме ця варіативність підтверджує життєздатність музики Н. Порпори в сучасній виконавській практиці: її вокальна структура зберігає історичну пам'ять про мистецтво Фаріnellі й водночас відкриває простір для різних індивідуальних прочитань.

Отже, інтерпретації Ф. Жарускі та С. Кермес демонструють два різні, але рівною мірою показові способи актуалізації порпорівського вокального стилю. Перша версія виявляє арію як простір кантиленної чистоти, духовної зосередженості й майже безтілесної тембрової прозорості. Друга підкреслює її театральність, емоційну насиченість і здатність функціонувати як самостійний концертний номер із виразним драматичним ефектом. У ширшому контексті це свідчить про те, що музика Н. Порпори не є музейним матеріалом, прив'язаним до одного історичного типу голосу. Навпаки, вона зберігає виконавську відкритість: у ній можуть співіснувати історична пам'ять про кастратну традицію, сучасна контратенорова практика й сопранова концертна інтерпретація.

Висновки до 2 розділу

У другому розділі розглянуто сучасні виконавські форми, через які оперна спадщина Н. Порпори повертається до культурного обігу останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть. Проведений аналіз показує, що цей процес не є рівномірним і не охоплює весь оперний доробок композитора. Його ревіталізація відбувається вибірково: через окремі сценічні постановки, концертні версії, студійні та концертно-студійні записи, а також через автономне життя арій у сольних альбомах і концертних програмах.

Сценічні постановки засвідчують найповнішу форму повернення опер Н. Порпори до сучасної виконавської практики. Саме в театрі барокова опера знову постає як цілісний музично-сценічний організм, у якому взаємодіють голос, слово, жест, простір, костюм, світло й режисерська концепція. Аналіз

«Аріадни на Наксосі», «Впізнаної Семіраміді», «Мітрідата», «Поліфема», «Карла Лисого», «Іфігенії в Авліді» та «Анжеліки» показав, що сучасне сценічне прочитання Н. Порпори розвивається у двох основних напрямках. Перший пов'язаний із реконструктивною або стилізованою бароковою репрезентативністю, другий – із сучасною режисерською інтерпретацією, яка виявляє актуальні смисли старовинного сюжету без руйнування музичної природи твору.

Концертні версії виконують іншу, але не менш важливу функцію. Вони дозволяють повернути рідкісний оперний матеріал до слухацького простору без повного сценічного виробництва. У цьому форматі драматургічний центр переноситься на голос, оркестр, тембр, афект і вокальну архітектуру арій. Тому концертне виконання не варто розглядати лише як неповну форму театральної вистави. У випадку опер Н. Порпори воно часто стає самостійною моделлю репрезентації, що дає змогу перевірити життєздатність твору, привернути увагу до партитури й підготувати ґрунт для подальшого сценічного або студійного відродження.

Студійні та концертно-студійні аудіорелізи формують ще один рівень сучасного буття порпорівської опери. Їхнє значення полягає не лише у фіксації конкретної виконавської версії, а й у створенні доступного слухацького простору для музики, яка тривалий час залишалася поза активним репертуаром. Аудіозапис дає можливість сприймати барокову оперу поза межами одноразової театральної події, багаторазово повертатися до неї, аналізувати вокальну драматургію, оркестрову фактуру, тембровий баланс і виконавську інтерпретацію. У цьому сенсі запис стає не допоміжним документом, а одним із механізмів сучасної ревіталізації.

Окремі арії та сольні альбоми мають особливе значення для тих опер Н. Порпори, які ще не отримали повного сценічного або концертно-студійного відновлення. Через арійний обіг твори входять у сучасну виконавську практику фрагментарно, але саме ця фрагментарність часто стає першим етапом їхнього повернення. Арія в такому випадку функціонує як самостійний

репрезентант опери: вона знайомить слухача з вокальним стилем композитора, демонструє складність його *bel canto* й привертає увагу до твору, який інакше залишався б лише бібліографічною або архівною позицією.

Важливим чинником сучасного відродження опер Н. Порпори є розвиток історично інформованого виконавства та мистецтва контратенорів. Саме ці явища змінили можливості роботи з репертуаром, створеним для високих чоловічих голосів XVIII століття. Сучасний контратенор або сопраніст не відтворює буквально кастратну традицію, але дає змогу наблизитися до її функції в бароковій *opera seria*: поєднати віртуозність, темброву незвичність, афектну виразність і сценічну репрезентативність. Тому в сучасній рецепції Н. Порпори голос знову стає головним носієм драматургії.

У результаті можна визначити кілька провідних стратегій репрезентації оперної спадщини Н. Порпори. Перша стратегія – сценічна, коли твір повертається як повноцінна театральна вистава. Друга – концертна, коли опера існує як музично-вокальна цілісність без повного сценічного апарату. Третя – аудіальна, пов'язана зі студійними та концертно-студійними записами. Четверта – арійна, коли окремі номери входять до репертуару відомих співаків і поступово формують інтерес до цілого твору. Разом ці стратегії показують, що сучасне буття опер Н. Порпори не зводиться до одного формату, а розгортається як багаторівневий процес.

Таким чином, Розділ 2 доводить, що оперна спадщина Н. Порпори сьогодні перебуває не в стані музейного збереження, а в процесі активного виконавського переосмислення. Її сучасна цінність визначається не лише історичним значенням композитора як педагога Фаріnellі й майстра вокального письма, а й здатністю його опер функціонувати в різних мистецьких умовах: на сцені, у концертному залі, в аудіозаписі, у цифровому просторі та в репертуарі окремих виконавців. Саме це дозволяє розглядати творчість Н. Порпори як важливу складову сучасного повернення барокової *opera seria* до живої музичної практики.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено комплексне дослідження оперної творчості Н. Порпори в контексті виконавської практики останньої третини XX – першої чверті XXI століть.

Систематизовано сучасні наукові підходи до вивчення вокальної культури Бароко та визначено її базові ознаки. Встановлено, що барокова вокальна культура постає як цілісна художня система, у центрі якої перебуває голос. Тут важливий зв'язок музики зі словом, підпорядкування вокальної техніки афекту, орнаментика, сценічний жест та жанрова нормативність.

Оперну творчість Н. Порпори охарактеризовано крізь призму базових концептів музичного Бароко: афекту, риторики, театральності, умовності, жанрової нормативності, віртуозності та виконавської варіативності. Встановлено, що кожен із цих концептів в його музиці набуває практичного втілення. Афект визначає емоційну спрямованість арії; риторика організовує зв'язок жесту зі словом; театральність зумовлює специфіку сценічної репрезентації персонажа; умовність дає змогу поєднувати міфологічний, героїчний і психологічний плани; віртуозність постає засобом смислового напруження.

Зазначено, що *opera seria* у творчості Н. Порпори виступає складною системою взаємодії тексту, афекту, вокальної техніки та сценічної умовності. Саме тому аналіз опер композитора, а, особливо їхніх сучасних репрезентацій, потребує врахування не тільки нотного тексту, а й ширшого контексту: типу театральної інституції, складу трупи, голосових можливостей окремих виконавців, очікувань публіки, традицій вокальної педагогіки та конкретних умов постановки. Такий підхід дозволяє представити *opera seria* як відкриту систему, що може бути репрезентована в іншому історико-культурному контексті.

Уточнено періодизацію творчості Н. Порпори: 1708–1733 – ранній моножанровий період, у межах якого композитор працює переважно в жанрі *opera seria*. Роки 1733–1750 – період трансформацій, позначений еволюцією художнього мислення композитора, що обумовлено, з одного боку, творчим суперництвом з Г.Ф. Генделем, з іншого – поступовою зміною музичних смаків (звідси звернення до камерно-інструментальних жанрів, *пастіччо*, *opera buffa*, *інтермецо*). 1750 – 1768 – пізній період.

Доведено, що оперна спадщина Н. Порпори не може бути цілісно осмислена без урахування специфіки його вокально-педагогічної системи, оскільки саме знання природи голосу, принципів дихання, кантилени, орнаментики й афективної виразності визначало специфіку його оперного письма. Характерною ознакою педагогічної системи Н. Порпори була орієнтація на виховання музиканта-інтерпретатора, коли неймовірна технічна майстерність сприймається лише засіб досягнення художніх завдань: передати афект, розкрити смисл слова, зберегти цілісність вокальної лінії, драматургічно доцільно використати орнаментику. Зазначено, що сутність педагогічної системи Н. Порпори можна досягнути, аналізуючи оперні партитури композитора, написані, у тому числі, з урахуванням можливостей його славетних учнів: Фаріnellі, Каффареллі та Антоніо Уберті.

Висвітлено аксіологічний аспект сценічного буття опер Н. Порпори в останній третині ХХ – першій чверті ХХІ століть. Доведено, що повернення його спадщини до сучасного музичного простору має ціннісний характер, оскільки змінює уявлення про межі актуального оперного репертуару. Маловідомі твори ХVІІІ століття перестають сприйматися лише як архівний матеріал або предмет історико-музикознавчого інтересу. Вони набувають статусу живої художньої практики, здатної вступати в діалог із сучасним слухачем і глядачем.

Аксіологічна значущість цього процесу полягає також у переоцінці ролі голосу. Репрезентація опер Н. Порпори повертає з небуття бароковий еталон звучання голосу – високого, легкого, рухливого, технічно досконалого. Особливу роль у цьому відіграє мистецтво контратенорів, завдяки якому партії, пов'язані з вокальною естетикою XVIII століття, отримали можливість нового прочитання.

Визначено алгоритм ревіталізації оперної спадщини Н. Порпори. Перший етап можна визначити як етап ознайомлення: окремі арії входять до сольних програм і студійних альбомів відомих вокалістів, завдяки чому ім'я композитора повертається до слухацької свідомості. Другий етап становить апробація: опера виконується в концертному або напівсценічному форматі, що дає змогу перевірити її музично-драматургічний потенціал. Третій етап пов'язаний із повноцінною постановкою, коли опера отримує режисерську концепцію, сценографію, костюм, пластику, візуальний простір і повертається до активного театрального життя. Водночас цей алгоритм не є механічною схемою. У різних випадках етапи можуть накладатися, змінювати послідовність або існувати паралельно.

Визначено провідні стратегії репрезентації оперної спадщини Н. Порпори в сучасній виконавській практиці. Першою стратегією є історично інформоване виконавство. Воно спрямоване на відновлення специфіки барокового звучання через використання відповідного інструментарію, стилістично вивіреної артикуляції, темпової логіки, орнаментики, *basso continuo*, афективної риторики та вокальної культури, наближеної до естетики XVIII століття. У цьому контексті історично інформоване виконавство не є механічною реконструкцією минулого. Воно функціонує як сучасний метод роботи з історичним матеріалом, що дозволяє реалізувати драматургічний потенціал барокової партитури.

Другою стратегією є режисерська актуалізація. Вона забезпечує сценічний переклад барокової умовності мовою сучасного театру. Її мета полягає не в довільному осучасненні, а у створенні цілісної концепції, здатної пояснити сучасному глядачеві логіку *opera seria*, специфіку вокально-сценічної дії. Найпереконливішими є ті постановки, у яких режисерська ідея не вступає в конфлікт із музичною стилістикою, а підсилює її комунікативний потенціал.

Третьою стратегією є цифрова репрезентація. Студійні й концертно-студійні аудіорелізи, відеозаписи, онлайн-трансляції, цифрові платформи та медійна циркуляція окремих арій виконують важливу популяризаторську функцію. Вони забезпечують доступність маловідомого репертуару, формують первинне уявлення про стиль композитора, привертають увагу виконавців, музикознавців, диригентів, фестивальних інституцій та слухацької аудиторії. У сучасних умовах аудіо- й відеозаписи не є лише документом уже здійсненої інтерпретації. Вона стає самостійною формою існування твору в культурному просторі.

Здійснено інтерпретологічний аналіз сучасних постановок і виконавських версій опер Н. Порпори в контексті взаємодії барокової стилістики та новітніх театральних практик. Показовою в цьому аспекті є постановка «Поліфема» Національною Рейнською оперою у 2024 році в режисерській концепції Б. Равелли та під музичним керівництвом Е. Аїм. Перенесення дії до умовного простору кіностудії, стилізація під зйомки античного фільму в дусі пеплуму та використання моделі «фільму у фільмі» стали способом сценічного перекладу барокової умовності для глядача XXI століття. У цій версії міфологічна сюжетність не руйнується, а отримує сучасний інтерпретаційний код.

У дисертації доведено, що сучасна ревіталізація оперної творчості Н. Порпори має системний, багаторівневий характер. Вона відбувається на

перетині історичної реконструкції, вокальної майстерності, фестивальної інституційності, режисерського театру, студійної індустрії та цифрової медіації. Саме поєднання цих чинників переводить твори композитора з периферії історичної пам'яті до простору живої художньої практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Артюхова, Л. Я. (2023). Музична мова саксофона: генеза, семантика, виконавські технології. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Баланко, О., Баланко, М. (2023). Специфіка інтерпретування творів епохи бароко для сопрано і солюючої труби. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 61(1), 46–53.

Гужва, О., Миколайчук, Н. (2019). Інтерпретація вокальної музики епохи бароко на сучасному етапі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 16, 151–162. DOI: 10.33287/221931.

Драч, І. С. (2010). Опера класического бельканто: парадокси осмысления. *Ars inter Culturas*, 1, 107–120.

Запорожан, Д. В. (2025). *Актуалізація мистецтва контратенора в музичному виконавстві сучасності* (Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Харків

Ільченко, П. І. (2020). Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*, (46), 45–57.

Кузьмічова, В. А. (2018). Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал). (Навч. посіб.). Ч. 1: Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності. Харків: Мітра.

Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія*. Харків: Факт. 576 с.

Паві, П. (2006). Словник театру. (Пер. з фр. М. Якубяка). Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка.

Савицька, Н. В. (2010). Вікові аспекти композиторської життєтворчості. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.

Табуліна, О. Б. (2023). Серената як музично-драматичний твір «з нагоди»: історичний шлях та жанрова специфіка. Мистецтвознавчі записки, 44, 161–167. DOI: 10.32461/2226-2180.44.2023.293943

Твердова, Г. Є. (2023). Збірка *solfeggi* Карло Броскі (Фарінеллі): художня вершина методичної літератури *bel canto*. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 66, 9–26.

Чекан, Ю. (2024). Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво УКУ. 236 с.

Щербіна, І. (2020). Мистецтво *bel canto* епохи Бароко в музичній культурі ХХІ століття (на прикладі НІР-інтерпретації «*Alto Giove*» Н. Порпори). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 36, 121–128.

Abbate, C. (2004). Music - Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry*, 30(3), 505–536. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/421160>

Apple Music. *Porpora: Orlando* (streaming audio). Real Compañía Ópera de Cámara; J. B. Otero, conductor; R. Expert, O. Pitarch, B. Haas. 2016. URL: <https://music.apple.com/ru/album/porpora-orlando/1139801368>

Arianna in Nasso Порпора, Н. А. (live recording, Savona, October 1999). Orchestra Sinfonica di Savona; M. Carraro, conductor; T. Fabbicini, A. M. Di Micco, D. Pinti, M. Paparizou, Ch. Stamboglis. Bologna: Bongiovanni, 2001. 2 CD. Catalogue No. GB 2250/51-2. URL: <https://www.prestomusic.com/classical/products/7989466--porpora-arianna-in-nasso>

Bach Consort Wien. (б. р.). *Bach Consort Wien*. URL: <https://www.bachconsort.com>.

Bartoli, C. *Parto, ti lascio, o cara* з опери Н. А. Порпори *Germanico in Germania* (відеозапис з анотацією). Il Giardino Armonico; G. Antonini, conductor. Decca, 2009. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JOxWIJKP1GI>

Bayreuth Baroque Opera Festival. (2020). *CARLO IL CALVO | Bayreuth Baroque 2020* (відеозапис). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3MyPuEvmhl4>.

Bayreuth Baroque Opera Festival. (2024). *Bayreuth Baroque wins “Best Festival” at the Oper! Awards 2024*. URL: <https://www.bayreuthbaroque.de/news/bayreuth-baroque-wins-best-festival-at-the-oper-awards-2024/>.

Bayreuth Baroque Opera Festival. *Streaming Bayreuth Baroque 2020*. URL: <https://www.bayreuthbaroque.de/news/streaming-bayreuth-baroque-2020/>

Bayreuth Baroque. (2021). Nicola Porpora: *Polifemo*. Konzertante Aufführung, Markgräfliches Opernhaus, Bayreuth. URL: <https://www.bayreuthbaroque.de/archive>.

Bayreuth Baroque. (2021). Nicola Porpora: *Polifemo*. Konzertante Aufführung. Video recording. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zKl4mcguias>.

Beraldo, G. (2023). *Carlo il Calvo – Fagioli, Lezhneva and Cenčić at La Scala*. Gramilano. URL: <https://www.gramilano.com/2023/07/carlo-il-calvo-fagioli-lezhneva-cencic/>.

Borel, V. (2024). *Polifemo selon Bruno Ravella à l’Opéra national du Rhin – Porpora à Cinecittà – Compte-rendu*. Concertclassic.com. URL: <https://www.concertclassic.com/article/polifemo-selon-bruno-ravella-lopera-national-du-rhin-porpora-cinecitta-compte-rendu>.

British Library. (n.d.). R.M.23.a.7–R.M.23.a.9. Royal Music Collection. Porpora (Nicolo Antonio). *Polifemo*; 1735. Opera in 3 acts, “Poesia del Paolo Rolli”, with oboes, flutes (traversi), bassoons, trumpets, horns and strings, in score. Archives and Manuscripts Catalogue. British Library. <https://searcharchives.bl.uk/catalog/036-001949331>

BR-Klassik. (2024). *Bayreuth Baroque Opera Festival 2024: Ifigenia in Aulide*. URL: <https://www.br-klassik.de/concert/ausstrahlung-3633232.html>.

BR-Klassik. *Polifemo* / Bayreuth Baroque Opera Festival, 2021 (broadcast / video stream). URL: <https://www.br-klassik.de/concert/ausstrahlung-2642064.html>

Bücker, A. (2024). Porpora's *Ifigenia in Aulide* is yet another triumph for the Bayreuth Baroque Opera Festival. *Seen and Heard International*. URL: <https://seenandheard-international.com/2024/09/porporas-ifigenia-in-aulide-is-yet-another-triumph-for-the-bayreuth-baroque-opera-festival/>.

Bydgoska Scena Barokowa. (2020). Nicola Porpora: *Filandro*. URL: <https://www.bydgoskascenabarokowa.pl/filandro>.

C Major Entertainment. (б. p.). Salzburg Festival 2018: L'incoronazione di Poppea. URL: <https://www.cmajor-entertainment.com/programs/salzburg-festival-2018-lincoronazione-di-poppea/>

Caccini, G. (1601). Le nuove musiche. Firenze. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenuovemvschiedi00cacc.pdf>

Cecilia Bartoli "Parto, ti lascio, o cara" - Nicola Porpora <https://www.youtube.com/watch?v=x-3Fs0xa6Kk&t=584s>

Cencic, M. E. D'esser già parmi quell'arboscello (відеозапис). Decca Classics, 2018. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7OFFTYaR5ek>

Cencic, M. E. Ove l'erbetta tenera, e molle з опери Н. А. Порпори Filandro (відеозапис). Decca Classics, 2018. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=hR6en_Oeq_U

Cencic, Max Emanuel; Armonia Atenea; Petrou, George. Porpora: Opera Arias. (n.d.). Apple Music album. <https://music.apple.com/us/album/porpora-opera-arias/1452387134>

Clark B. Porpora: Opera Arias // Early Music Review. 26.11.2018. URL: <https://earlymusicreview.com/porpora-opera-arias/>

Classical Net. (б. p.). Johann Adolf Hasse. Classical Net. URL: <http://www.classical.net/music/comp.lst/acc/hasse.php>

Concertgebouw. (2023). Nicola Porpora: *Polifemo*. Concert performance, Het Concertgebouw, Amsterdam, 6.05.2023. URL: <https://www.parnassus.at/production/polifemo-2012-13>.

Connessi all'Opera. (2021). *Martina Franca, Festival della Valle d'Itria 2021 – L'Angelica*. URL: <https://www.connessiallopera.it/recensioni/2021/martina-franca-festival-della-valle-ditria-2021-langelica/>.

Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press. URL: <https://academic.oup.com/book/11853>

Corago / Università di Bologna. *Carlo il calvo: libretto del 1738*. URL: <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0009225>

Corago. (6. p.). *Mitridate, drama per musica*. Archivio Corago, Università di Bologna. URL: <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0028513>.

Corago: Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. (Ultimo aggiornamento: 22 novembre 2025). Università di Bologna. URL: <https://corago.unibo.it>; DOI: 10.6092/UNIBO/CORAGO

Curtis, A.; Il Complesso Barocco. Увертюра з опери Н. А. Порпори *Arianna in Nasso* (аудіозапис). ATMA Classique, 2009. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QIboXUMB5GQ>

Cusick, S. (2009). Barroco em contexto. *Per Musi*, 19, 7–17.

Decca Classics. Porpora: Opera Arias - Max Emanuel Cencic (офіційна сторінка видання). Decca, 2018. URL: <https://www.deccaclassics.com/en/catalogue/products/porpora-opera-arias-cencic-6142.deccaclassics>

Der Opernfreund. (2017). *Wien: «Arianna in Nasso»*. URL: <https://deropernfreund.de/kammeroper-wien/wien-arianna-in-nasso-14731/>.

Der Opernfreund. Див.: Piontek, F. (2024). *Bayreuth: «Ifigenia in Aulide», Nicola Porpora*.

Descartes, R. (1650). *Musicae compendium*. Utrecht: Trajectum ad Rhenum.

Desler, Anne. (2014). 'Il novello Orfeo' Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric. (PhD diss.). University of Glasgow. Glasgow, Scotland, UK. <https://theses.gla.ac.uk/5743/1/2014deslerphd.pdf>

Diapason. (2024). À Bayreuth, une *Ifigenia in Aulide* de Porpora chargée de symboles. URL: <https://www.diapasonmag.fr/critiques/a-bayreuth-une-ifigenia-in-aulide-de-porpora-chargee-de-symboles-50224.html>.

Diapason. À Bayreuth, une *Ifigenia in Aulide* de Porpora chargée de symboles. *Diapasonmag.fr*, 06.09.2024. URL: <https://www.diapasonmag.fr/critiques/a-bayreuth-une-ifigenia-in-aulide-de-porpora-chargee-de-symboles-50224.html>.

Diergarten, F. (2011). 'The True Fundamentals of Composition': Haydn's Partimento Counterpoint. *Eighteenth-Century Music*, 8(1), 53–75. <https://doi.org/10.1017/S1478570610000412>

Dumigan, D. J. (2014). Nicola Porpora's operas for the "Opera of the Nobility": the poetry and the music. (PhD diss.). University of Huddersfield. Huddersfield, England. http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/24693/1/Final_thesis_-_DUMIGAN.pdf

Dynamic / Naxos. *Porpora, N.: Angelica (Opera) (Bakanova, Iervolino, Molinari, Petrone, La Lira di Orfeo, Sardelli)*. Catalogue No. CDS7936.02. 2023. URL: <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=CDS7936.02>

Ellison, M. (2006). The Flight of Jackie O. Creativity in Baroque Roles and Ornamentation: An Interview with Vivica Genaux. MusicWeb International.

Everist, M. (2017). Wagner and Paris: The Case of *Rienzi* (1869). *19th-Century Music*, 41(1), 3–30.

Fagioli, F. Porpora, N. Se tu la reggi al volo at Bimhuis. VPRO Vrije Geluiden. (2014). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PmkcigWdfek>

Fagioli, F. Porpora: *Il Maestro* (офіційний тизер альбому). Naïve, 2014. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=f0_bzW2Wyr4

Fagioli, F. *Se tu la reggi al volo* з опери Н. А. Порпори *Ezio* (відеозапис). Naïve, 2014. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Cw_rOuwXyjo

FAZ / Frankfurter Allgemeine Zeitung. (2021). *Bayreuth Baroque: Das Festival-Programm der zweiten Saison*. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/musik-und-buehne/bayreuth-baroque-das-festival-programm-der-zweiten-saison-17534934.html>.

Festival Internacional de Verano de El Escorial. (2021). Nicola Porpora: *Carlo il Calvo*. Opera in concert, I Festival Internacional de Verano de El Escorial. URL: <https://www.teatroauditorioescorial.es/espectaculo/carlo-il-calvo>.

Frankfurter Allgemeine Zeitung. (2012). *Polifemo in Schwetzingen: Mitleid mit des Monstrums Misere*. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/musik-und-buehne/polifemo-in-schwetzingen-mitleid-mit-des-monstrums-misere-11988904.html>

Fuchs, S. Als Selbstlosigkeit noch etwas galt ... Stimmakrobatisches Porpora-Revival bei Bayreuth Baroque. *Opera Online* (нім. мовою), 17.09.2024. URL: <https://www.opera-online.com/de/columns/sfuchs/als-selbstlosigkeit-noch-etwas-galt-%E2%80%A6-stimmakrobatisches-porpora-revival-in-bayreuth>

Geisler, L. (2024). Silenzio, si gira! Entretien avec Bruno Ravella. In Nicola Porpora, *Polifemo, opéra*. Nouvelle production du 8 au 16 octobre 2024. Dossier de presse. Opéra de Lille. https://myra.fr/wp-content/uploads/2025/09/DP-POLIFEMO_web.pdf

Germanico in Germania (либрето). Rome, 1732. Gallica / Bibliothèque nationale de France. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8578745/f1.image>

Hanning, B. R. (1995). Some Images of Monody in the Early Baroque. In Conche soavità: Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580–1740 (pp. 1–12). Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198163701.003.0001>

Heller, K. (1997). Vivaldi as Opera Composer and Impresario (1713–1739). In Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice (D. Marinelli, Trans.). Portland, OR:

Amadeus Press. URL: https://animaveneziana.narod.ru/Heller/H5_Chapter_Five.pdf

IMSLP / Petrucci Music Library. (6. p.). Porpora, Nicola Antonio: *Mitridate*. URL: [https://imslp.org/wiki/Mitridate_\(Porpora%2C_Nicola_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Mitridate_(Porpora%2C_Nicola_Antonio)).

Internet Archive. *Carlo il calvo: drama per musica da rappresentarsi nella primavera dell'anno 1738 nel Teatro delle Dame*. Roma: Stamperia di Antonio de' Rossi, 1738. URL: <https://archive.org/details/carloilcalvodram202silv>

Jaroussky Philippe – Nicola Antonio Porpora – “Alto Giove” (Polifemo). (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=pLaoUrmcnZo>

Jaroussky Philippe Porpora – Arias for Farinelli – countertenor. (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=etXe7qAvM84>

Johann Adolf Hasse. (6. p.). *Classical Net*. URL: <http://www.classical.net/music/comp.lst/acc/hasse.php> (дата звернення: 09.05.2026).

Kermes, S. *Alto Giove* з опери Н. А. Порпори *Polifemo* (відеозапис). La Magnifica Comunità. Sony Classical, 2012. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=025jvtBm03o>

Kern, D. (2012). *Schwetzingen: Gastspiel Theater Heidelberg: Polifemo von Antonio Porpora*. Online Merker. URL: <https://onlinemerker.com/schwetzingen-gastspiel-theater-heidelberg-polifemo-von-antonio-porpora/>

Kircher, A. (1650). *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*. Romae: Franceso Corbelletti; Lodovico Grignani.

Kleine Zeitung. (2018). *Salzburg: Pfingstfestspiele 2019: Hommage an Kastratenstimmen*. URL: https://www.kleinezeitung.at/artikel/5431949/Salzburg_Pfingstfestspiele-2019_Hommage-an-Kastratenstimmen.

Krakow Travel. (2024). *Misteria Paschalia Festival 2024*. URL: <https://krakow.travel/en/52268-krakow-misteria-paschalia-festival-2024>.

Kriechbaum, Reinhard. «So kommen Nymphen zum Liebesglück.» DrehpunktKultur, 9.06.2019. Доступно за адресою:

<https://www.drehpunktkultur.at/index.php/festspielstadt-salzburg/pfingstfestspiele/so-kommen-nymphen-zum-liebesglueck>. Timms, Colin. «Handelian and Other Librettos in Birmingham Central Library.»

L'Ape musicale. (2021). *Martina Franca, L'Angelica*, 30/07/2021. URL: <https://www.apemusical.it/joomla/it/recensioni/58-opera/opera-2021/12186-martina-franca-l-angelica-30-07-2021>.

La Lira di Orfeo. (6. p.). *La Lira di Orfeo. English version*. URL: <https://en.laliradorfeo.it>.

La Lira di Orfeo. (6. p.). *La Lira di Orfeo*. URL: <https://www.laliradorfeo.it>.

Ledvina, P. D. (1972). Nicola Porpora: a biographical study including stylistic considerations of select operas. (PhD diss.). University of Wisconsin. Madison.

Librettidopera.it. *Polifemo* / Nicola Porpora. Libretto italiano. URL: <http://www.librettidopera.it/polifemo1735/polifemo1735.html>

Liese, K. (2024). *Opern-Kritik: Bayreuth Baroque – Ifigenia in Aulide*. concerti.de. URL: <https://www.concerti.de/oper/opern-kritiken/bayreuth-baroque-ifigenia-in-aulide-5-9-2024/>.

Mancini, G. B. (1774). *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Ghelen.

Markstrom, Kurt. (2016). Porpora, Nicola Antonio Giacinto. In *Dizionario Biografico degli Italiani* (online), vol. 85. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-antonio-giacinto-porpora_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-antonio-giacinto-porpora_(Dizionario-Biografico)/)

Medici.tv. (2024). Porpora's *Ifigenia in Aulide*. URL: <https://www.medici.tv/en/operas/bayreuth-baroque-festival-iphigenie-en-aulide-porpora-christophe-rousset-les-talens-lyriques>.

Mezzo. (2024). *Porpora: Ifigenia in Aulide - Bayreuth Baroque Opera Festival*. URL: <https://www.mezzo.tv/en/Opera/Porpora-Ifigenia-in-Aulide-Bayreuth-Baroque-Opera-Festival-15050>

Müller, U. (2014). Regietheater / Director's Theater. In H. M. Greenwald (Ed.), *The Oxford Handbook of Opera* (Ch. 26, pp. 582–605). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.026>

Music & Letters, vol. 65, no. 2, April 1984, pp. 141–167. academic.oup.com DOI: 10.1093/ml/65.2.141

MusicWeb International. (2023). Porpora: *L'Angelica* (Dynamic). URL: <https://musicwebinternational.com/2023/04/porpora-langelica-dynamic/>.

MusicWeb International. *Porpora: Carlo il Calvo (Parnassus Arts)*. 2023. URL: <https://musicwebinternational.com/2023/05/porpora-carlo-il-calvo-parnassus-arts/>

Naxos. (2023). Porpora: *L'Angelica*. Dynamic / Naxos. URL: <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=CDS7936.02>.

Newsome J. A. CD Review: Nicola Antonio Porpora — Opera Arias // Voix des Arts. 2018. URL: <https://www.voix-des-arts.com/2018/05/>

Online Merker. (2020). *BAYREUTH / Markgräflisches Opernhaus: CARLO IL CALVO. Das Opernwunder von Bayreuth*. URL: <https://onlinemerker.com/bayreuth-markgraefliches-opernhaus-carlo-il-calvo-das-opernwunder-von-bayreuth/>.

Oper! Awards. (2024). *Oper! Awards 2024 – Award Program* (PDF). URL: <https://www.oper-awards.com/wp-content/uploads/2024/01/Oper-2024-Awards-Program.pdf>.

Opera Actual. (2019). Bartoli centra el Festival de Pentecostés de Salzburgo en las voces de los 'castrati'. URL: <https://www.operaactual.com/noticia/bartoli-centra-el-festival-de-pentecostes-de-salzburg-en-las-voces-de-los-castrati/>.

Opéra Baroque. (6. p.). Nicola Porpora: *La Semiramide riconosciuta*. URL: https://operabaroque.fr/PORPORA_SEMIRAMIDE.htm.

Opéra Baroque. (6. p.). Nicola Porpora: *Mitridate*. URL: https://operabaroque.fr/PORPORA_MITRIDATE.htm.

Opéra de Lille. (2024). *Polifemo – Nicola Porpora*. URL: <https://www.opera-lille.fr/spectacle/polifemo/>.

Opéra national du Rhin. (2024). *Polifemo – Nicola Porpora*. URL: <https://www.operanationaldurhin.eu/en/spectacles/saison-2023-2024/opera/polifemo>.

Opera Online. (2019). *Polifemo – Salzburger Festspiele Pfingsten 2019*. URL: <https://www.opera-online.com/en/items/productions/polifemo-salzburger-festspiele-pfingsten-2019-2019>.

Opéra Royal de Versailles. (2024). *Porpora: Polifemo*. URL: <https://www.operaroyal-versailles.fr/en/evenement/porpora-polifemo/>.

Operabase. (2023). Nicola Porpora: *Il Polifemo*. Theater an der Wien, 4.05.2023. URL: <https://www.operabase.com/productions/il-polifemo-154316/en>.

OperaWire. (2024). *Q & A: Christophe Rousset on Porpora's "Ifigenia in Aulide" & Les Talens Lyriques Orchestra at Bayreuth Baroque Opera Festival 2024*. URL: <https://operawire.com/q-a-christophe-rousset-on-porporas-ifigenia-in-aulide-les-talens-lyriques-orchestra-at-bayreuth-baroque-opera-festival-2024/>.

Oxford P. Porpora from Max Emanuel Cencic // Presto Music. 01.03.2018. URL: <https://www.prestomusic.com/classical/articles/2060--recording-of-the-week-porpora-from-max-emanuel-cencic>

Pagano, R., Boyd, M., & Hanley, E. (2001). Scarlatti, (Pietro) Alessandro (Gaspere). *Grove Music Online*. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278252>

Parnassus Arts Productions, Порпора, Н. А. *Polifemo* (аудиозапис). Y. Mynenko, M. E. Cencic, Runje, P. Kudinov; Armonia Atenea; G. Petrou, conductor, 2023. 3 CD. Catalogue No. PARARTS003. URL: <https://propermusic.com/products/maxemanuelcencicarmoniaatenea-nicolaantoniorporapolifemo>

Parnassus Arts Productions. (2024). *Ifigenia in Aulide*. URL: <https://www.parnassus.at/production/ifigenia-in-aulide-de/>.

Parnassus Arts Productions. *Carlo il Calvo*. URL: <https://www.parnassus.at/production/carlo-il-calvo/>

- Parnassus Arts Productions. *Polifemo*. URL: <https://www.parnassus.at/production/polifemo/>
- Parnassus Arts Productions». *Germanico in Germania: detailed synopsis / brochure*. 2015/2016. URL: http://www.parnassus.at/uploads/tx_artistsdb/Broschuere_Germanico_in_Germania_EN_08_10_2013_WEB.pdf
- Parterre Box. (2021). *By Porpora demand*. URL: <https://parterre.com/2021/09/02/by-porpora-demand>.
- Phaia Music. *Porpora: Orlando* (цифровий аудіореєстр). Real Compañía Ópera de Cámara; J. B. Otero, conductor; R. Expert, O. Pitarch, B. Haas. 2016. URL: <https://www.prestomusic.com/classical/products/7941666--porpora-orlando>
- Piontek, F. (2024). *Bayreuth: «Ifigenia in Aulide», Nicola Porpora*. Der Opernfreund. URL: <https://deropernfreund.de/pionteks-bayreuth/bayreuth-ifigenia-in-aulide-nicola-porpora/>.
- Porpora mis à l'honneur par Max Emanuel Cenčić // ResMusica. 02.06.2018. URL: <https://www.resmusica.com/2018/06/02/porpora-mis-a-lhonneur-par-max-emanuel-cencic/>.
- Porpora, N. A. (2022). *Orfeo: dramma in musica in tre atti; musica di diversi autori*. Critical edition by R. Pe and F. Longo. Milano: Ricordi. Опис видання див.: Ricordi. (2022). *1736–2022: An Orfeo for Farinelli*. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2022/02/Nicola-Porpora-Orfeo-new-edition.aspx>.
- Potter, J. (1998). *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, John. (2009). *Tenor: history of a voice*. New Haven & London: Yale University Press.
- Pyron, J. (2024). *Bayreuth Baroque Opera Festival 2024: Ifigenia in Aulide*. OperaWire. URL: <https://operawire.com/bayreuth-baroque-opera-festival-2024-ifigenia-in-aulide/>.

Qobuz. *Porpora: Arianna a Nasso* (streaming audio). T. Fabbricini, A. M. Di Micco, D. Pinti, M. Papparizou, Ch. Stamboglis; Orchestra Sinfonica di Savona; M. Carraro, conductor. URL: <https://www.qobuz.com/us-en/album/porpora-arianna-a-nasso-tiziana-fabbricini-anna-maria-di-micco-damiana-pinti-marita-papparizou-christophoros-stamboglis-orchestra-sinfonica-di-savona-massimiliano-carraro/8007068225022>

Ricordi. «1736–2022: an Orfeo for Farinelli.» Офіційний редакційний матеріал до нової критичної редакції *Orfeo* Н. Порпори (dramma in musica in tre atti, musica di diversi autori; редакція Raffaele Pe, Fabrizio Longo) <https://www.ricordi.com/it-IT/News/2022/02/Nicola-Porpora-Orfeo-new-edition.aspx>

Roger, L. (2024). *Crítica: “Ifigenia in Aulide” de Nicolò Porpora en el Festival Barroco de Bayreuth.* OperaWorld. URL: <https://www.operaworld.es/critica-ifigenia-aulide-bayreuth/>.

Rolland, R. (2018). *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l’opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (Vol. 71). London: Wentworth Press.

Rössl, H. (2019). So kommen Nymphen zum Liebesglück. *DrehPunktKultur*. URL: <https://www.drehpunktkultur.at/index.php/festspielstadt-salzburg/pfingstfestspiele/so-kommen-nymphen-zum-liebesglueck>.

Saintagne, G. (2024, 15 février). À Strasbourg, le «Polifemo» de Porpora fait son cinéma. *Diapason*. URL: <https://www.diapasonmag.fr/critiques/a-strasbourg-le-polifemo-de-porpora-fait-son-cinema-44977.html>.

Salles, M. (2024). Porpora, *Ifigenia in Aulide* – Bayreuth. *Forumopera*. URL: <https://www.forumopera.com/spectacle/porpora-ifigenia-in-aulide-bayreuth/>.

Scherzo. (2020). *Bayreuth / Carlo il Calvo, una gran ópera para estrenar un nuevo festival.* URL: <https://scherzo.es/bayreuth-carlo-il-calvo-una-gran-opera-para-estrenar-un-nuevo-festival/>.

Schmidt, A. (2020). *Opulent und alle Sinne betörend: Carlo il Calvo eröffnet Bayreuth Baroque.* Klassik begeistert / klassikfavori.de. URL:

<https://klassikfavori.de/opulent-und-alle-sinne-betoerend-porporas-carlo-il-calvo-eroeffnet-bayreuth-baroque-im-markgraeflichen-opernhaus/>.

Scholl, A. (n.d.). *Va' per le vene il sangue* from *Il trionfo di Camilla* (YouTube video). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sE2ojD-OrNo>

Sechi, Giovanni Andrea. L'«Orfeo» di Porpora e Veracini: un 'pasticcio' per Farinelli. Lucca: Libreria Musicale Italiana (серія Akademos), 2021, XVII + 446 с.; ISBN 978 88 5543 102 6.

Shapiro, Y. (2024). Porpora's *Ifigenia in Aulide* in Bayreuth. *Opera Today*. URL: <https://operatoday.com/2024/09/porporas-ifigenia-in-aulide-in-bayreuth/>.

Sommeregger, P. *CD-Rezension: Nicola Antonio Porpora, Carlo il Calvo*. klassik-begeistert.de. 20.01.2023. URL: <https://klassik-begeistert.de/cd-rezension-nicola-antonio-porpora-carlo-il-calvo-klassik-begeistert-de-20-januar-2023/>

Spieth, D., Hall, D., Berkeley, K., & Kamath, L. (2022). *Exploring the Arts: A Brief Introduction to Art, Theatre, Music, and Dance*. LOUIS: The Louisiana Library Network.

Staatstheater Mainz. (2023). Porpora: *L'Angelica*. Див. сторінку спектаклю: <https://www.operabase.com/productions/langelica-161154/de>.

Stark, J. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.

Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. DeKalb: Northern Illinois University Press.

Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York; Oxford: Oxford University Press.

Teatro alla Scala. (2023). Nicola Porpora: *Carlo il Calvo*. Esecuzione in forma di concerto, Teatro alla Scala, Milano, 14.06.2023. URL: <https://www.teatroallascala.org/it/stagione/2022-2023/concerti/concerti-straordinari/carlo-il-calvo.html>.

Theater an der Wien. (2013). Nicola Porpora: *Polifemo*. Konzertante Aufführung, Theater an der Wien, 22.02.2013. URL: <https://www.broadwayworld.com/austria/regional/Polifemo-40660>.

Theater an der Wien. (2022). Nicola Porpora: *Orfeo*. Concert performance of the new critical edition, Theater an der Wien, 22.01.2022. Інформація про перше виконання див.: Ricordi. (2022). *1736–2022: An Orfeo for Farinelli*. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2022/02/Nicola-Porpora-Orfeo-new-edition.aspx>.

Theater und Orchester Heidelberg. (6. p.). Sreten Manojlović. URL: <https://www.theaterheidelberg.de/en/menschen/9246-sreten-manojlovic>.

Timms, C. (1984). Handelian and other librettos in Birmingham Central Library. *Music & Letters*, 65(2), 141–167. <https://doi.org/10.1093/ml/65.2.141>.

Titze, I. (2000). Principles of Voice Production. Iowa City: National Center for Voice and Speech.

Unitel. (6. p.). Salzburg Festival 2018: L'incoronazione di Poppea. URL: <http://www.unitel.de/en/product/do/detail.html?id=4538>

Van Tour, Peter. (2015). Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. (PhD diss.). University Uppsala, Sweden. Uppsala.

Verdi, L. (2018). *Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli»: da Piacenza a San Francisco*. Pisa: Edizioni ETS.

Vickers, D. Review: *Porpora, Carlo il Calvo (Petrou)*. Gramophone. 2023. URL: <https://www.gramophone.co.uk/reviews/review?slug=porpora-carlo-il-calvo-petrou>

Walker, Frank. (1951). A Chronology of the Life and Works of Nicola Porpora. *Italian Studies*, 6(1), 29–62. <https://doi.org/10.1179/its.1951.6.1.29>

Waltenberger, I. *Bayreuth / Markgräfliches Opernhaus: Carlo il Calvo. Das Opernwunder von Bayreuth*. Online Merker. 06.09.2020. URL:

<https://onlinemerker.com/bayreuth-markgraefliches-opernhaus-carlo-il-calvo-das-opernwunder-von-bayreuth/>

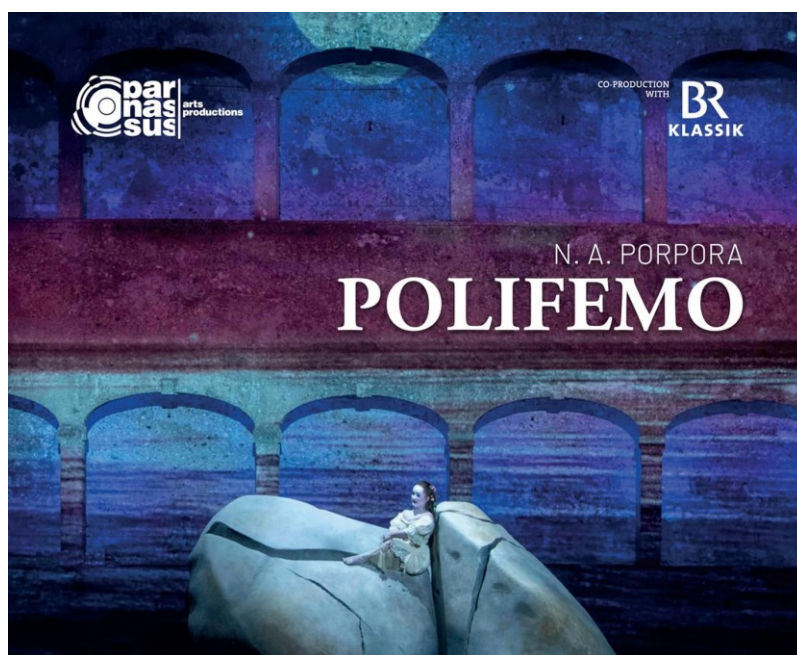
Waltenberger, I. *CD N. A. Porpora: Polifemo. Weltersteinspielung mit Mynenko, Cencic, Runje, Kudinov. «Parnassus Arts Productions»*. Online Merker. URL: <https://onlinemerker.com/cd-n-a-porpora-polifemo-weltersteinspielung-mit-mynenko-cencic-lezhneva-runje-kudinov-parnassus-arts-productions/>

Waltenberger, I. *CD Nicola A. Porpora “Carlo il Calvo” - Weltersteinspielung mit Cencic, Fagioli, Lezhneva, De Sà, Nekoraneć und Wang. «Parnassus Arts Productions»*. Online Merker. 30.12.2022. URL: <https://onlinemerker.com/cd-nicola-a-porpora-carlo-il-calvo-weltersteinspielung-mit-cencic-fagioli-lezhneva-de-sa-nekoranec-und-wang/>

Ward, M. C. (2016). The “New Listening”: Richard Wagner, Nineteenth-Century Opera Culture, and Cinema Theatres. *Nineteenth Century Theatre and Film*, 43(1), 88–106.

Wurzel, Ch. (2012). *Seelenvolles Ungeheuer*. Online Musik Magazin. Das Opernmagazin. URL: <https://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2012/SCHW-2012-polifemo.html>

ДОДАТКИ (А)



Постер «напівконцертної» версії опери «Поліфем»
(Зальцбурзький П'ятидесятницький фестиваль 2019 року)



Постер сценічної постановки «Іфігенії в Авліді»
(Байройтський бароковий фестиваль 2024 року)



Офіційний постер студійної версії «Германік у Німеччині»
(Decca 2016 року)



Постер Альбому Ф Фаджолі
«Порпора: Маєстро»
(Naïve 2014 року)



Постер Альбому М. Е Ченчича
Н Порпора: оперні арії
(Decca 2018 року)

ДОДАТКИ (Б)

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України:

1. Судік, С.І. (2025). Педагогічна діяльність Н. Порпори в історії вокального мистецтва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 242–255.
<https://doi.org/10.34064/khnum1-76.14>
2. Судік, С.І. (2025). Творчість Н. Порпори: спроба періодизації. *Аспекти історичного музикознавства*, XLI (41), 74–87.
<https://doi.org/10.34064/khnum2-41.04>
3. Судік, С.І. (2026). «Поліфем» Н. Порпори крізь призму феномена режисерської опери. *Аспекти історичного музикознавства*, XLII (42), 84–97.
<https://doi.org/10.34064/khnum2-42.04>

Конференції:

1. III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2023 року);
2. Міжнародний науковий симпозіум «Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції»: IV Черкашинські читання (Харків, 6–7 грудня 2024 року);
3. Всеукраїнська науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики і кафедри теорії та історії музичного виконавства «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (платформа Zoom, 25–26 квітня 2025 року);
4. Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 18–19 лютого 2026 року).