

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна праця на правах рукопису

УДК 784.071.2:78.034

**МЕЛЬНИК СВІТЛАНА ОЛЕКСАНДРІВНА  
ВИКОНАВСЬКА ДРАМАТУРГІЯ  
ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ДОБИ БАРОКО**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту  
«Портрети барокової опери в сучасній інтерпретації»

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник: Деркач Лариса Анатоліївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Науковий консультант: Ніколаєвська Юлія Вікторівна

доктор мистецтвознавства, професор

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

С.О.Мельник



**Харків-2023**

## АНОТАЦІЯ

**Мельник Світлана Олександрівна. Виконавська драматургія вокальних творів доби Бароко.** – Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2023.

Ідея пропонованого творчого мистецького проєкту полягає у комплексній презентації обраних вокальних творів доби Бароко та усвідомлення засад сучасної інтерпретації барокового мистецтва.

Творча складова проєкту (повна назва – «Портрети барокової опери в сучасній інтерпретації») перш за все сконцентрована на концертній презентації творів в межах чотирьох виступів. В концертах, зокрема, прозвучали твори Г.Ф.Генделя («Амен», арії з опер «Сірой», «Юлій Цезар», ораторій «Ївтах», «Тріумф Часу та Розчарування»), твори Г. Персела, Д. Доуленда, Т. Крекійона, А. Скарлатті, Дж. Б. Перголезі, К. Монтеверді, А. Вівальді (з *drama per musica* «Вірна німфа», серенати «Глорія і Гіменей», опери «Нестримний Роланд»). Також в межах фестивалю барокової музики «GO Abruzzo Festival» (Італія, 14-15 липня 2023 р.) відбулось концертне виконання серенати «Глорія та Гіменей» А. Вівальді (С. Мельник виконала партію Глорії, у супроводі камерного оркестру «Benedetto Marcello», диригент – Ян Мілош Заржицький), якому передувала велика репетиційна робота.

Наукове обґрунтування присвячено дослідженню окремих музичних творів, що увійшли в програми концертів та сконцентроване на питаннях вибудовування виконавської драматургії обраних творів доби Бароко. *Метою* є виявлення специфіки виконавської драматургії обраних творів, що презентують різні за афектами образи барокових опер, та її втілення в

інтерпретаціях сучасних виконавців, зокрема – на основі авторського досвіду.

*Методологія наукового обґрунтування* базується на досягненнях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського в ракурсі вивчення виконавської поетики, зокрема – виконавської драматургії. Так, базовим є визначення, подане в докторській монографії Ю. Ніколаєвської, яка пов'язує це явище з внутрішньою формою й вказує на процесуальність в звучному часі, позначаючи виконавську драматургію результатом «подолання смислових латентностей, які існують у структурі твору» [14, с.187]. Для пропонованого дослідження це означає увагу до тих параметрів нотного тексту, на які може орієнтуватись виконавець при створенні власної виконавської партитури – фразування, атаки звуку, дихання, тембру, динаміки тощо.

Теоретична цінність отриманих результатів пов'язана з уведенням у науковий обіг монографій та статей, що стосуються проблематики барокового мистецтва, опери та творчості А. Вівальді, Г.Ф. Генделя. Зокрема, в бібліотеках Італії авторці вдалось вивчати італомовні джерела Е. Дуранте та А. Марелотті (Durante, Martelotti, 1989), присвячені жанру в творчості Маргарити Гонгаза Д'есте, книгу Дж. Маччіні (Machinni, 1777), перевидану у 1970 році та присвячену фігуративному співу, книгу П. Тосі (Tosi, 1904), засновану на аналізі думок співаків від XVII до початку XX ст. та присвячену розміркуванням щодо школи співу періоду «золотої доби» XVII століття, розділи, присвячені оперній творчості Г.Ф. Генделя в докладних оперних монографіях К. Дешульєра (Deshoulières, 2000) щодо питань синтезу при постановці барокових опер на сучасній сцені, та Е. Джудічі (Giudici, 2016), який більш вцільно вивчає риси театральної режисури опер XVII ст.

*Наукова новизна* отриманих результатів з формулюванням алгоритму напрацювання виконавської драматургії барокових творів (А. Вівальді, Г.Перселла, Г.Ф.Генделя).

Структура наукового обґрунтування є двочастинною.

У Розділі 1 увагу сконцентровано на засадах барокового співу. Виокремлено головні вимоги для сучасних співаків-автентистів. Серед таких: грамотне й віртуозне володіння вокальною технологією *portamento di voce* з контролем дихання, точною звуковою атакою, чистою інтонацією, ідеальним з'єднанням грудного та головного регістрів, дикцією та філіруванням звуку; ознайомлення з музичною риторикою у контексті теорії афектів (поняття «*cantare con affetto*» – «афектований (чуттєвий) спів», за висловом Дж. Каччіні; «*vaghezza*», за висловом Ф. Роньоні); володіння технологією різноманітних колоратурних прийомів, типологія яких бере свій початок саме з теорії афектів.

Наголошено на важливості орнаментики й на основі досліджень віце-капельмейстера та композитора XVII століття К. Бернгарда, показано, що для того щоб отримати співакам звання «*tittul*», крім гарного голосу потрібно мастерно застосовувати прикраси, розуміючи їх виразне значення у музичних творах; демонструвати відмінні риси віртуозного сольного голосу; художньо-оригінально відтворювати власну виконавську версію, використовуючи імпровізацію в каденції та варіювання тексту при повторенні та частинах *da capo*. Наголошено на важливості практики контрольованої імпровізації, що веде початок від композиторів флорентійців, коли колоратури поступово починають фіксуватись у нотах, прослідковано еволюцію прикрас (І. Кванц, Ф.Е.Бах, Д. Г. Тюрк) та зазначено, що досягнення сучасними вокалістами аспектів барокового вокального мистецтва, безсумнівно, дозволить їм ширше та яскравіше демонструвати свої творчі можливості, яскравіше виявляти свою індивідуальність не лише на матеріалі музично-мистецького спадщини «старих» майстрів, а й у інтерпретації творів композиторів наступних століть.

Розділ 2 присвячено жанрово-стильовому та виконавському аналізу обраних творів А.Вівальді, Г.Перселла, Г.Ф.Генделя.

У підрозділі 2.1 авторка звертається до одного з прикладів жанру барокової серенати – «*Gloria e Imeneo*» RV687 Антоніо Вівальді. З

комунікативної точки зору привабливість серенат для сьогоденного слухача позначено в тому, що вони є доволі мобільним жанром та захоплюють вокальною технікою на рівні з бароковою оперою, хоча й не потребують великих ресурсів для постановки. В межах дослідження здійснено переклад тексту партії Глорії (речитативи, дуети, арії), сформульовано основні жанрові засади, серед яких: невеликий склад оркестру, невелика кількість виконавців, чергування арій (за принципом контрасту), речитативів та дуєтів. З точки зору виконання партії Глорії відзначено віртуозну техніку, наявність різних видів мелізмів, необхідність опанування техніки дихання (необхідного для виконання тривалих фраз), вміння застосовувати необхідну тембрику голосу (партія створена для густого та насиченого тембру мецо-сопрано). Виконавська драматургія пов'язується із змістовною та комунікативною стороною виконання. Зокрема зміст зумовлений сюжетом (Глорія – образ богині, яка спустилася з небес оспівувати та благословляти молодят, разом з Гіменеєм – богом шлюбу). П'ять великих арій Глорії написані в дусі юбіляцій, майже всі вони – піднесеного характеру, що становить певну складність для драматургічної концепції). Варто уникати одноманіття емоцій та акцентувати конкретні драматургічні ролі кожної. Так, перша, об'єктивного характеру, це умовна зав'язка сюжету («Alle amene franche arene»), потребує світлого тембру голосу, спокійного руху. Друга арія («Questo nodo e questo strale») – драматургічно перша кульмінація (Мелодика інструментального складу, містить інтервальні стрибки на малу сексту або на октаву на початку і низхідний рух гама в кінці фрази). В третій – «Godi pur ch' il caro, caro sposo» – музика підтверджує велич слів, починаючи з тоніки на словах «Радуйся» і поступово підіймаючись пасажем вгору, знову повертається до тоніки, утворюючи хвилеподібний малюнок. Ліричним центром виконавської драматургії є четверта арія «Al seren d'amica calma» – одна з найкрасивіших та поетичніших в творчості А. Вівальді. Сповнена радості – арія «Ognor colmi d'estrema dolcezza» – передостанній номер, що передбачає фінал

серенати, підсумовує драматургічний розвиток і готує слухача до дуету Глорії та Гіменея. Виконавські складнощі також становлять неймовірно довгі фрази, які потребують філігранного підбору дихання, швидкого та активного, утримання форми арії – все це вимагає майстерності та досвіду від співаків і від диригента.

Підрозділ 2.2. присвячено характеристиці образу Сесто з опери «Юлій Цезар в Єгипті», а саме – специфіці виконавської драматургії. Вказано на важливість героя Сесто, його роль в сюжеті, підкреслено багатство та еволюцію характеру. Здійснено докладний аналіз 5 арій та дуету, що складають основу його партії, надано переклади текстів, що дозволяє усвідомити нюанси ролі, наведено приклади діапазонів музичних номерів, проаналізовано виконавські труднощі (інтервальні стрибки, пасажі на дрібну техніку, довгі фрази, дихання, контрастні динамічні нюанси, теситура). У прикінцевому *резюме* виконавську драматургію визначено як поступову актуалізацію потенційно закладеного композитором змісту у процесі виконання. Звідси артикульовано такі потенційності партії, як молодість, багатогранність емоційного прояву та його динаміка; наявність в його ролі як арій *lamento*, та й помсти, арій *bravura*. Актуалізацію драматургічних маркерів прослідковано на прикладах інтерпретацій образу Сесто трьома сучасними виконавцями (меццо-сопрано Лоррейн Гант Ліберсон, Ізабель Леонард, контртенор Ф. Жаруські). Зазначено, що всі виконавці в цілому втілюють багатство почуттів, емоцій, афектів, закладене композитором, демонструють високу технічність, поєднання драматизму та лірики, емоційність, рішучість, мужність.

До докладного аналізу виконавської драматургії додані портретні характеристики тих арій, які були виконані протягом проєкту (Сіроя з опери «Сірой» Г. Ф. Генделя, арії з опер Г. Перселла «Music for a While» та «Hark! The echoing air a triumph sings», творів Дж. Дауленда, Т. Крекійона, А. Скарлатті, Дж. Б. Перголезі).

У Висновках на основі авторського досвіду надано алгоритм роботи вокаліста над творами барокових жанрів.

*Ключові слова:* вокальна музика XVIII століття, тембр меццо-сопрано, вокальне виконавство доби Бароко, жанр серенати, жанр опери, партія меццо-сопрано, виконавська драматургія, афект, оперна творчість А.Вівальді, оперна творчість Г. Ф. Генделя, виконавська інтерпретація.

## ANNOTATION

**Melnyk Svitlana Oleksandrivna. The performing dramaturgy of vocal compositions of the Baroque era.** – Scientific substantiation of the creative art project submitted for acquiring the degree of the Doctor of Arts (specialty 025 – Musical art, field of knowledge 02 – Culture and art). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2023.

The idea of the proposed creative art project lies in a complex presentation of the selected vocal compositions of the Baroque era and awareness of the basics of modern interpretation of Baroque art.

The creative component of the project (the full title – «Portraits of the Baroque opera in the modern interpretation») is primarily focused on the concert presentation of the compositions within four performances. The concerts, in particular, included the compositions by G.F. Handel («Amen», arias from the operas «Siroes», «Julius Caesar», the oratorio «Iefai», «Triumph of Time and Disappointment»), the compositions by H. Purcell, D. Dowland, T. Crequion, A. Scarlatti, J.B. Pergolesi, K. Monteverdi, A. Vivaldi (from the drama per musica «The Faithful Nymph», the serenades «Gloria and Hymeneus», the opera «The Irresistible Roland»). Also within the framework of the GO Abruzzo Festival of Baroque music (Italy, July 14-15, 2023), a concert performance of the serenade «Gloria and Hymeneus» by A. Vivaldi took place (S. Melnyk performed the part of Gloria, accompanied by the chamber orchestra «Benedetto Marcello»,

conducted by Jan Miloš Zarzyski), which had been preceded by extensive rehearsal work.

The scientific substantiation is dedicated to the study of individual musical compositions included in the concert programs and is focused on the issues of building the performing dramaturgy of the selected compositions of the Baroque era. The goal is to reveal the specifics of the performing dramaturgy of the selected compositions, which present different in affect images of baroque operas, and its embodiment in the interpretations of modern performers, in particular, those based on the author's experience.

The *methodology of the scientific substantiation* is based on the achievements of the department of interpretology and analysis of music of the I.P. Kotlyarevsky KhNUA from the perspective of the study of performing poetics, in particular – the performing dramaturgy. Thus, the basic definition given in the doctoral monograph by Y. Nikolaievskaya, which connects this phenomenon with the internal form and points to procedurality in sonorous time, marking the performing dramaturgy as the result of «overcoming semantic latencies that exist in the structure of the composition» (Nikolaievskaya, 2020:187). For the proposed study, this means paying attention to those parameters of the musical text that the performer can focus on when creating his/her own performance score – phrasing, sound attack, breathing, timbre, dynamics, etc.

The theoretical value of the obtained results is connected with the introduction into scientific circulation of monographs and articles related to the problems of baroque art, opera and creativity of A. Vivaldi, G.F. Handel. In particular, in Italian libraries, the author managed to study the Italian-language sources by E. Durante and A. Martelotti (Durante, Martelotti, 1989), dedicated to the genre in the creativity of Margarita Gongaza Dieste, the book by J. Machinni (1777), republished in 1970, and dedicated to figurative singing, a book by P. Tosi (Tosi, 1904), based on the analysis of the opinions of singers from the 17th to the beginning of the 20th century and devoted to reflections on the singing school of the period of the «golden age» of the 17th century, chapters devoted to the opera

creativity of G.F. Handel in the detailed opera monographs by K. Deshoulières (2000) on issues of synthesis when staging baroque operas on the modern stage, and E. Giudici (2016), who more comprehensively studies the features of theatrical directing of the 17th-century operas.

The *scientific novelty* of the obtained results is connected with the formulation of the algorithm for working out the performing dramaturgy of baroque compositions (A. Vivaldi, H. Persela, G.F. Handel).

The structure of the scientific substantiation is two-part.

Section 1 focuses on the fundamentals of baroque singing. The main requirements for modern authentic singers are highlighted. Among these there are competent and virtuosic mastery of the vocal technology of portamento di voce with breath control, accurate sound attack, clean intonation, perfect connection of the chest and head registers, diction and sound thinning out; familiarization with musical rhetoric in the context of the theory of affects (the concept of «*cantare con affetto*» – «affected (sensual) singing», according to J. Caccini; «*vaghezza*», according to F. Rognoni); mastering the technology of various coloratura techniques, the typology of which originates precisely from the theory of affects.

Emphasis is placed on the importance of ornamentation and based on the research by the vice-bandmaster and composer of the 17th century K. Bernhard, it is shown that in order for singers to receive the title of «*tittul*», in addition to a beautiful voice, it is necessary to skilfully use ornaments, understanding their expressive meaning in musical compositions; demonstrate distinctive features of a virtuoso solo voice; to artistically reproduce one's own performance version, using improvisation in cadence and text variation during repetition and *da capo* parts. The importance of the practice of controlled improvisation, which begins with the Florentine composers, when coloraturas gradually begin to be fixed in the notes, is emphasized, the evolution of ornaments (I. Kvantz, F.E. Bach, D.G. Türkka) is traced, and it is noted that the understanding of the aspects of the baroque vocal art by modern vocalists will undoubtedly allow them to demonstrate their creative abilities more broadly and more vividly, to manifest their individuality more

vividly not only on the material of the musical and artistic legacy of the «old» masters, but also in the interpretation of the compositions of composers of the following centuries.

Section 2 is devoted to the genre-style and performing analysis of the selected compositions by A. Vivaldi, H. Purcell, and G.F. Handel.

In subsection 2.1, the author turns to one of the examples of the baroque serenade genre – «Gloria e Imeneo» RV687 by Antonio Vivaldi. From a communicative point of view, the attractiveness of serenades for today's listeners is marked by the fact that they are a fairly mobile genre and excite with vocal technique on a par with baroque opera, although they do not require large resources for staging. Within the framework of the study, the text of Gloria's part (recitatives, duets, arias) was translated, the main genre principles were formulated, including: a small orchestra, a small number of performers, alternating arias (according to the principle of contrast), recitatives and duets. From the point of view of the performance of Gloria's part, virtuoso technique, the presence of various types of melismas, the need to master the breathing technique (necessary for performing long phrases), the ability to use the necessary timbre of the voice (the part was created for a thick and rich mezzo-soprano timbre) were noted. The performing dramaturgy is associated with the meaningful and communicative side of performance. In particular, the content is determined by the plot (Gloria is the image of the goddess who came down from heaven to sing for and bless the newlyweds). Gloria's five great arias are written in the spirit of jubilation, almost all of them are of a sublime nature, which is a certain difficulty for the dramaturgical concept). It is necessary to avoid monotony of emotions and emphasize the specific dramatic roles of each. Thus, the first one, of an objective nature, is a conditional exposition to the plot («Alle amene franche arene»), which requires a light tone of voice and calm movement. The second aria («Questo nodo e questo strale») is the dramatic first climax (the melody of the instrumental composition contains interval jumps by a minor sixth or an octave at the beginning and a downward movement of the scale at the end of the phrase). In the third –

«Godi pur ch'il caro, caro sposo» – the music confirms the greatness of the words, starting with the tonic on the words «Rejoice» and gradually rising through the passage, returning to the tonic again, forming a wave-like pattern. The lyrical centre of the performing dramaturgy is the fourth aria «Al seren d'amica calma» – one of the most beautiful and poetic in A. Vivaldi's creative work. The aria «Ognor colmi d'estrema dolcezza» is also full of joy, it is the penultimate piece, which predicts the finale of the serenade, sums up the dramatic development and prepares the listener for the duet of Gloria and Hymeneus. The performing difficulties are also incredibly long phrases that require filigree selection of breathing, fast and active, maintaining the form of the aria – all this requires skill and experience from the singers and from the conductor.

Subsection 2.2. is devoted to the characteristics of the image of Sesto from the opera «Julius Caesar in Egypt», namely, the specifics of the performing dramaturgy. The importance of the hero Sesto, his role in the plot is indicated, the richness and evolution of the character are emphasized. A detailed analysis of 5 arias and a duet, which make up the basis of his part, is provided, translations of the texts are provided, which allows one to understand the nuances of the role, examples of ranges of musical pieces are given, performance difficulties are analysed (interval jumps, passages for small technique, long phrases, breathing, contrasting dynamic nuances, tessitura). In the concluding summary, the performing dramaturgy is defined as the gradual actualization of the content potentially laid down by the composer in the process of performance. From here, such potentialities of the part as youth, multifaceted emotional manifestation and its dynamics; the presence in his role of both lamento arias and revenge, bravura arias are articulated. The actualization of dramaturgical markers was followed by examples of interpretations of Sesto's image by three modern performers (mezzo-soprano Lorraine Gant Lieberon, Isabelle Leonard, countertenor F. Zharusky). It is noted that all performers in general embody the wealth of feelings, emotions, and affects laid down by the composer, demonstrate high technicality, a combination of dramaturgy and lyricism, emotionality, determination, and courage.

The portrait characteristics of those arias that were performed during the project (Siroes from the opera «Siroes» by G.F. Handel, arias from the operas by H. Purcell «Music for a While» and «Hark! The echoing air a triumph sings», compositions by J. Dowland, T. Crequion, A. Scarlatti, J.B. Pergolesi) are added to the comprehensive analysis of the performing dramaturgy.

The Conclusions provide, on the basis of the author's experience, the algorithm for the vocalist's work on the compositions of the baroque genres.

*Key words:* vocal music of the 18th century, mezzo-soprano timbre, vocal performance of the Baroque era, serenade genre, opera genre, mezzo-soprano part, performing dramaturgy, affect, opera creativity of A. Vivaldi, opera creativity of G.F. Handel, performing interpretation.

## ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	14
<b>РОЗДІЛ 1. ОСНОВИ БАРОКОВОГО СПІВУ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА.....</b>	<b>20</b>
<i>Резюме до Розділу 1.....</i>	<i>34</i>
<b>РОЗДІЛ 2. ПОРТРЕТИ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ (НА ПРИКЛАДІ МЕЦЦО-СОПРАНОВИХ ПАРТІЙ).....</b>	<b>35</b>
<b>2.1. Серената А. Вівальді «Gloria e Imeneo»: жанрово-стильовий та виконавський аналіз.....</b>	<b>37</b>
<b>2.2. Формування виконавської драматургії образу Сесто з опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар».....</b>	<b>48</b>
<b>2.3. Образ-портрет-характер та його відтворення співаком.....</b>	<b>55</b>
<i>2.3.1 Генеза «портретності» в лютнево-вокальних піснях Д.Дауленда і Т.Крекійона.....</i>	<i>55</i>
<i>2.3.2 Символізм образів Г. Перселла (на прикладі «Music for a While» та «Hark! The echoing air a triumph sings»).....</i>	<i>63</i>
<i>2.3.3. Герої та коханці (на прикладі арій А. Скарлатті, Г.Ф.Генделя, А.Вівальді, К. Монтеверді).....</i>	<i>72</i>
<b>2.4. Алгоритм роботи вокаліста над старовинним репертуаром: авторський досвід.....</b>	<b>83</b>
<i>Резюме до Розділу 2.....</i>	<i>88</i>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>91</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>94</b>
<b>ДОДАТОК А. МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА СПЕЦІАЛЬНОГО КУРСУ ДИСЦИПЛІНИ ЗА ТЕМОЮ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ.....</b>	<b>101</b>
<b>ДОДАТОК Б. АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ.....</b>	<b>106</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** Творчість епохи Бароко наразі є затребуваною в сучасному світі, як серед виконавців-співаків, так й серед режисерів, диригентів, сценографів, дослідників. Серед всього великого кола питань саме аспектам вивчення вокальних творів приділяється величезна увага.

В межах пропонованого дослідження автор зупиняється на окремих музичних творах, що увійшли в програми концертів творчого мистецького проєкту та концентрує увагу на декількох позиціях:

- теорії і практики барокового співу;
- практичний процес вибудовування виконавської драматургії обраних творів доби Бароко.

**Мета дослідження** – виявлення специфіки виконавської драматургії обраних творів для меццо-сопрано доби Бароко, що презентують різні за афектами образи барокових опер, та її втілення в інтерпретаціях сучасних виконавців, зокрема – на основі авторського досвіду.

**Завданнями** дослідження є:

- на основі вивчення італійської літератури сформулювати та представити основні позиції теорії та практики барокового співу;
- здійснити жанрово-стильовий та виконавський аналіз Серенати А. Вівальді «Gloria e Imeneo»;
- виокремити портретні характеристики цілісної партії Сесто з опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезарь» та партії Сіроя з опери «Сірой»;
- надати портретну характеристику героям та героїням творів Г. Перселла «Music for a While» та «Hark! The echoing air a triumph sings»;
- сформулювати алгоритм роботи над старовинним репертуаром на прикладі особистого досвіду.

**Теоретична база** охоплює дослідження з теорії та практики барокового мистецтва. З монографій та статей, що торкаються загальної проблематики

доби Бароко, залучено книгу Н. Харнонкурта (2002) [22], розділи навчального посібника І. Іванової, Куколь, М. Черкашиної-Губаренко (1998) [11], праці Дж.Гуччіні, Дж.Манчіні, Е.Джудічі, Крістофа Дешульєра, Майкла Ф. Робінсон та ін. Зокрема, Дж.Гуччіні висвітлює ретроспективу розвитку італійського театру від XVI століття до XVIII ст., підсумовує та систематизує результати минулого періоду, вказуючи на відновлення ідей поетики Аристотеля, вивчає історію театру як історію перш за все драматичних жанрів, звертається до таких тем, актуальних для опери, як вихід з ужитку емпіричних і технічних форм експозиції, розширення інтересу до акторської майстерності.

Також до пропонованого дослідження залучено монографії та статті, що стосуються проблематики барокового мистецтва, опери та творчості А. Вівальді. Зокрема, в бібліотеках Італії авторці вдалось вивчати італомовні джерела Е. Дуранте та А. Марелотті (Durante, Martelotti, 1989) [33], присвячені жанру серенати в творчості Маргарити Гонгаза Д'есте, книгу Дж. Маччіні (Machinni, 1777) [49], перевидану у 1970 році та присвячену фігуративному співу. Розміркуванням щодо школи співу періоду «золотої доби» XVII століття присвячена книга П. Тозі (Tosi, 1904) [69], заснована на аналізі думок співаків від XVII до початку XX ст.

Вивчення генделівської творчості потребує великої наукової ерудиції та вивчення джерел, що стосуються естетики епохи та принципів виконання в добу Бароко. Існує чимало досліджень творчості Г.Ф. Генделя й їх корпус постійно поповнюється. Згідно з тематикою дослідження задіяні перш за все дослідження, що в цілому зверненні до вивчення оперної творчості Г.Ф. Генделя – монографії Ч. Хогвуда (Hogwood, 2007) [38], Дж. Кнаппа та В. Діна (Knapp, Dean, 1987) [46]. Розкриваючи специфіку генделівських опер автори наголошують на тому, що тривалий час опери Генделя вважалися нездійсненними і не вартими уваги. Їх неможливо було співати (про це свідчать два покоління співаків), їх вважали безнадійно недраматичними і тому негідними для виконання. Однак тільки з 1950-х років було зроблено

серйозну спробу сприйняти опери Генделя в їхньому власному ракурсі, і навіть у сьогодні цей процес далекий від завершення. Також цікавим є ревію Стенлі Сейді (Sadie, 1987) [59], яка виокремлює основні положення монографії Кнаппа/Діна. Розділи, присвячені оперній творчості Г.Ф. Генделя в докладних оперних монографіях К. Дешульєра (Deshoulières, 2000) [32] щодо питань синтезу при постановці барокових опер на сучасній сцені, та Е. Джудічі (Giudici, 2016) [35], який більш вцільно вивчає риси театральної режисури опер XVII ст.

Що стосується інтерпретаційного аспекту, то, до прикладу, у статті Ендрю Джонса «Постановка опер Генделя» (Jones, 2006) [43] аналізуються особливості постановок генделевських опер та акторська манера виконання в цілому. Оперні арії Г.Ф.Генделя з точки зору специфіки виконання аналізує А. Козак (Козак, 2022) [12]. В. Зайдель (Seidel, 2013) [62], детально звертається до лібрето, музичного матеріалу та безпосередньо арій як основного жанру характеристик героїв опери «Юлій Цезар в Єгипті».

**Методологія дослідження** базується та в основному на досягненнях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського в ракурсі вивчення виконавської поетики, зокрема – виконавської драматургії. Так, базовим є визначення, подане в докторській монографії Ю. Ніколаєвської, яка пов’язує це явище з внутрішньою формою й вказує на саме процесуальність в звучному часі. «Це вияв інтенціональності, виявлення “актуальностей та потенціальностей” (Е. Гуссерль) первісного тексту. Драматургічна цілісність виконання – результат подолання смислових латентностей, які існують у структурі твору» [15, с. 187]. Для нашого дослідження це означає увагу до тих параметрів нотного тексту, на які може орієнтуватись виконавець при створенні власної виконавської партитури – фразування, атаки звуку, дихання, тембру, динаміки тощо.

Також залучено на засади жанрово-стильового та інтонаційно-драматургічного аналізу.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО.**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним темі №4 «Музична творчість епохи Бароко: персоналії, стилі, специфіка, сучасна практика» перспективного тематичного плану творчих мистецьких проєктів на 2021-2026 н.р. Тему творчого мистецького проєкту та наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол №3 від 28 жовтня 2021 року), уточнено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І.П.Котляревського (протокол №3 від 27 жовтня 2022 року).

**Матеріалом проєкту** обрано твори представників епохи Бароко, що мають яскраву «портретну» характеристику й знаходяться у репертуарі авторки дослідження: «Амен», арії з опер «Сирой», «Юлій Цезар», ораторій «Ієфай», «Тріумф Часу та Розчарування» Г.Ф.Генделя, твори Д. Доуленда, Т. Крекійона, які є предтечами портретності барокових опер; Г. Персела, А. Скарлатті, Дж. Б. Перголезі, К. Монтеверді, А. Вівальді (з *drama per musica* «Вірна німфа», серената «Глорія і Гіменей», опера «Нестримний Роланд»).

**Теоретична цінність** отриманих результатів пов'язана з уведенням у науковий обіг монографій та статей, що стосуються проблематики барокового мистецтва, опери та творчості А. Вівальді, Г.Ф. Генделя та напрацюванням алгоритму вивчення барокових вокальних жанрів.

**Наукова новизна** отриманих результатів пов'язана з формулюванням алгоритму напрацювання виконавської драматургії барокових творів (А. Вівальді, Г.Перселла, К. Монтеверді, Г.Ф.Генделя).

**Апробація** творчого мистецького проєкту відбулася під час концертів, конференцій, майстер-класів, концертів-лекцій та у публікаціях<sup>1</sup>. Так, концертні виступи зосереджено на показі особливостей виконання барокового репертуару, висвітлення розмаїття образів. Концерт №1.

<sup>1</sup> Повний перелік подано у Додатку В.

(15.08.2022, м. Кассола Каносса, Італія ) проходив в межах італійського релігійного свята Ферагоста й об'єднав портрети Богів та Героїв, акцентуючи духовні меседжи барокової музики.

В Концерті №2 «Від Ренесансу до Бароко» (15.06.2023, Італія, Консерваторія м. Реджо Емілія, Велика зала), окрім творів доби Ренесансу (Т. Крекійон «Cessez, mes yeux de tant vous tormente» та Дж. Доуленд – 6 англійських пісень) звучали твори А. Скарлатті, А. Вівальді, Дж. Б. Перголезі та Г.Ф. Генделя). Передувала концерту лекція-практикум «Пісні для голосу та лютні/гітари» Джона Доуленда і Томаса Крекійона» (презентація відбулась в межах науково-творчого проєкту «Практична музикологія» (14 січня 2023 р.). Двочастинність третього концерту зумовлена можливістю презентувати серенату А. Вівальді у концертному та сценічному втіленнях. Тому перша частина, «Герої та Коханки», висвітлює любовну лірику і героїчну складову творчого мистецького проєкту (до цього концерту увійшли перлини вокальної спадщини музики доби Бароко: К. Монтеверді: «Si dolce e' l tormento», «Lamento della Ninfa», «Disprezzata Regina» з опери «Коронація Помпеї»; арія Дідони «When I am laid» з опери «Дідона та Еней» Г. Перселл; арія Ваганте «Armatae face et anguibus» з ораторії «Тріумфуюча Юдиф» та арії з опер Г. Ф. Генделя «Рінальдо», «Аріодант», «Оттон», «Юлій Цезар», консерваторія м. Реджо Емілія, Велика зала. 13.07.2023). Другою частиною Концерту № 3 стало концертне виконання і театральна постановка серенати А. Вівальді «Глорія і Гіменей» в рамках оперного фестивалю «GO Abruzzo Festival» (14-15.07 2023, м. Терамо і м. Гуардіагрелле, Італія).

Практична складова проєкту продовжилась у заняттях зі студентами класу над аріями доби Бароко – «Арії Вівальді» (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2022–2023), під час пасивних й активних майстер-класів (Наталії Хмілевської «Особливості виконання барокової вокальної музики», Моніки Піччіні «Особливості роботи над бароковим репертуаром. Виконання вокальної традиції», Альбінея, Італія, 02–04 вересня 2022); диригента Карла

Голдштейна «Особливості роботи співака і концертмейстера з диригентом», консерваторія Реджо Емілія, Італія, 31 серпня-02 вересня 2023 р.).

За матеріалами творчого мистецького проєкту відбулися виступи на Презентації zoom-стартапів творчих мистецьких проєктів (2021), під час доповідей на конференції міжнародній науково-практичній конференції «Музично-театральне мистецтво у глобальному світі: проблеми і пошуки» (НМАУ ім. П.І.Чайковського, Київ. 23 лютого 2022) та у двох статтях у наукових збірках категорії «Б».

**Структура наукового обґрунтування.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з двох Розділів; Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Додаток А – спеціальний курс за матеріалами творчого мистецького проєкту, затверджений та захищений на кафедрі інтерпретології та аналізу музики, Додаток В – апробація творчого мистецького проєкту.

Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 109 сторінок, з них основного тексту – 80 сторінок. Список використаних джерел налічує 74 позиції, з них 50 – іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1

### ОСНОВИ БАРОКОВОГО СПІВУ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

В європейській культурі XVII-XVIII століть центром розвитку барокового співу (від. *barocco* – «дивний», «схильний до надмірностям») була Італія. Відомо, що музичне мистецтво епохи бароко відтворювало емоційні та афективні прояви людської природи через акустичну демонстрацію концертного стилю вокальної інтерпретації з її характерними звукообразними ефектами (пассажами, арпеджіо, емоційною жестикуляцією, інтонаційно-мовленевою виразністю). В цілому традиційну барокову музику неможливо було уявити без релігійних сюжетів і образів, які реалізувалися завдяки музично-виразному комплексу, створюючи гармонійний синтез земного та небесного.

Аналіз вокальної музики бароко передбачає звернення до історичних та передумов зародження цього стилю. Підтвердженням цього є один із найяскравіших трактатів епохи «*Harmonie Universelle*» (Marin Mersene, 1636). Інші італійські автори висвітлюють різні аспекти вивчення барокової музики. Неаполітанська опера – предмет дослідження Майкла Ф. Робінсона (Michael F. Robinson) [56]. Ним охоплено майже всю її історію й на її основі автор вважає, що неаполітанська опера – книга, яка з рідкісною витонченістю поєднує в собі смак італійської «музичної подорожі» XVIII ст., багато гіпотез щодо генетики опери, контекстів, які впливають на музичну практику.

Ельвіо Джіудічі (Elvio Giudici) [35], вивчаючи оперну творчість XVII століття, критично осмислює розвиток жанру, зупиняючись окремо не тільки на видатних постатях композиторів: П. Каваллі, Б. Галуппі, Г. Ф. Генделя, Л. Лео, Ж. Б. Люллі, К. Монтеверді, Г. Перселла, Ж. Ф. Рамо, А. Скарлатті, Л. Вінчі та А. Вівальді, але і на їх видатних операх. Він аналізує сучасні постановки, виконавців, причому вдається до детальних характеристик, порівнюючи постановки різних років, підкреслюючи переваги тих чи інших

постановок, аналізує причини удач чи провалів. Вважаючи, що театральність була принесена в жертву тому, що в опері дійсно мало значення – голосу, автор небезпідставно вважає, що хоча арії могли досягати висот крайньої віртуозності, але суть опери була втрачена. Сучасна режисура повернула цікавість до барокової опери, а саме – діяльність таких режисерів, як Пітер Селларс, Віллі Декер, Річард Джонс, Роберт Карсен і Девід Маквікар, які довели, що опера – це перш за все театр, причому театральність жодним чином не зменшувала сутність самої музики.

У книзі Дж. Гуччіні (Guccini, 1988) «Італійський театр XVII-XVIII століття» [36] автор доходить висновку, що саме у XVIII столітті театральна цивілізація зазнає глибоких перетворень: театри примножуються і поширюються у великих і малих центрах, вистава набуває соціальної функції, звертається увага на функції літературного тексту. Автор вважає, що це, з одного боку, призвело до розколу між інтелектуальними та постановочними практиками, але, з іншого боку – змінюються відносини між представниками театру (акторами, любителями, театральними керівниками), з'являються нові театральні ідеї, посилюється акторська гра, удосконалюються лібрето (творчість Метастазіо, Голдоні та Альф'єрі), посилюється роль драматурга по відношенню до виконання та сценографії.

Письменник і драматург, Крістоф Дешульєр (Christophe Deshoulières) [32] дає оцінку сучасній трактовці опери, намагаючись відповісти на запитання «чи псує театр в опері музику». Його дослідження охоплює 1600-2000 рр. Автор зазначає, що історія драматичного синтезу налічує чотири століття, історія постановок по суті - існує всього близько ста років, звідси – є різні культурні непорозуміння, які «отруюють» відносини між виконавцями (від режисерів до співаків) та їх аудиторією. Основна ідея автора – чи стали Монтеверді, Люллі, Перселл, Рамо і Гендель нашими сучасниками? Як не дійти до «кічу» та не перетворитись в «живий музей»? Відповідаючи, автор зазначає, що в опері ми стаємо свідками вражаючого створення «уявної історії», яка відображає нашу власну. Цікава думка автор, що тут діє

безпрецедентна форма соціології культури, заснована на естетичному аналізі. Їй нова увага до конкретної роботи на сцені спонукає відкривати вистави з несподіваних точок зору.

Перейдемо до питань виконавської практики.

Автентична виконавська практика у вигляді руху «Автентичне виконання» почала інтенсивно розвиватися з другої половини ХХ століття, залучаючи до культурного життя європейців старовинний музичний репертуар.

На концертній сцені певне активне впровадження в подальшому посприяло:

- відновленню аутентичного інструментарію (клавесин, хамерклавір, тангент-клавір, клавикорд, лютня, торба, смичкова ліра, віоли всіх видів та інш.);
- значній трансформації існуючих уявлень про вокальну інтерпретацію старовинної музики;
- серйозному переосмисленню основ сприйняття музично-мовних норм сучасних вокалістів та їх артикуляційних принципів фразування.

Однак перші оперні постановки барочних опер «Орфей» К. Монтеверді (Франція 1905 р.; Італія 1910 р., 1923 р.) та «Роделінда» Ф.Генделя (Німеччина 1920 р.) опинилися осторонь руху автентизму.

Інтерпретатори сприймали певні твори, як позбавлені цілісності, тому акцент робився на музичній мелодійну сторону, в той час як драматургічна сторона повністю ігнорувалася та підлягала значним переробкам. Постановники робили купюри всього, що з на їх думку послаблювало інтерес публіки: з опер вилучали цілі арії або якісь їх частини. Такі перестановки не суперечили барочній практиці, але скорочення та видозміна монументальної форми арії *da capo* тягло за собою досконале спотворення звукового вигляду твору.

Італійські лібрето перекладалися на інші мови, взв'язку з чим губилася поетика та спотворювався сенс. Інтерпретатори долучали нове інструментування, яке було відсутнім у барочних авторів, або робили

переінструментування, розраховане на сучасний симфонічний чи камерний оркестр. Також обов'язковому перерозподілу підлягали й співочі голоси: партії, що були призначені для співаків-кастратів або співачок-травісти, доручали тенорам, басам та баритонам.

Таким чином, барочну оперу намагалися «підігнати» під класико-романтичний зразок та виконували її у повній відповідності до цього зразка. В результаті чого, за словами А. Херіет (Angus Heriot, 1975) [39], К. Монтеверді та його сучасник Ф. Каваллі починали звучати подібно до Дж. Пуччіні, а Ф. Гендель майже перетворювався на Р. Вагнера.

Сьогодні у режисерському прочитанні сучасних постанов барокових опер простежуються два підходи. Умовно їх можна позначити як «автентичний» та «авангардний». «Автентичний» підхід має за правило максимально відтворити стилістику театру відповідної епохи.

Сутність «авангардного» підходу полягає у парадоксальному відтворенні барокового тексту. Такі спектаклі ззовні, як правило, виглядають досить епатажно та навіть скандально, однак насправді є ретельно продуманими та зберігають сутність барокової змістовної багатоступовості. Прикладами є постановки П. Селларса: опери Генделя «Юлій Цезар у Єгипті» (Дрезденська Опера, 1992 р.), Теодора (Глайндборська Опера, 2000 р.), Орlando (Цюрихська Опера, 2007 р.).

Таким чином, барокове виконання до сих пір залишається затребуваним через свою універсальність та вимагає ретельної та специфіко-професійної вокальної підготовки, оскільки використання виразних засобів (динаміки, темпа, агогічних принципів та ін.), способів вокальної артикуляції й мелізмів під час вокального виконання барокового репертуару суттєво відрізняється від традиційного та сучасного.

Важливим є той факт, що більшість барокових творів були розраховані на еталонні вокально-технічні можливості та віртуозну майстерність видатних співаків-кастратів. Тому нарівні з технічним нотним «розшифруванням» одним домінуючих виконавських аспектів барокового

репертуару, як невід'ємний компонент інтерпретаційної індивідуалізації, була вокальна імпровізація.

В сучасному розумінні барочні виконавці були не тільки інтерпретаторами авторського задуму, а й ставали співавторами творів. Завданням композиторів було закласти афект, виписати звуковисотність та дати назву твору. Решту роботи – вибір вокальної техніки, прийомів артистизму та засобів виразності – згідно існуючим вокально-сценічним традиціям вокалісти / вокалістки виконували самі.

Сучасним співакам та співачкам під час роботи над інтерпретаційною версією твору слід пам'ятати, про те, що вокальна інтерпретація барочного твору є лише тоді стилістично достовірною, коли вона максимально відтворює задум композитора, а вокальні прикраси можливо використовувати лише в стильовій єдності з іншими елементами виконавства. Часткове чи повне використання аутентичних параметрів залежить від глибини їх занурення в історичний контекст.

Якщо з текстовою складовою вокальних партій, за наявності наочного нотного матеріалу, все більш менш зрозуміло, то питання стосовно вокально-імпровізаційної реконструкції образно-звукової складової барокової епохи (використання типологічних характеристик засобів виразності вокальної орнаментики) до сих пір є відкритим, бо необхідних візуальних підтверджень (тобто аудіозаписів) з відомих причин не існує.

Видатні співаки-кастрати завжди імпровізували наживо, тому кожна їх «ідеальна» інтерпретація, була відмінною від попередньої та відтворювалася через їх унікальну виконавську індивідуальність.

Доводиться констатувати той факт, що саме питання відтворення прикрас та імпровізаційних фіоритур є проблемною стороною у сучасному вокальному виконавстві старовинної музики. Тому залишається спиратися лише на вокально-методичні засади того часу та користуватися історичними та теоретично-методичними першоджерелами.

Однак у більшості випадків співаки: або наслідують різні версії орнаментування із записів виконавців-сучасників, які дивовижно вокалізують в манері, далекій від історичної; або демонструють особистий декорований спів із власними прикрасами, які нерідко застосовуються, не враховуючи встановлених старими майстрами правил чи взагалі без розуміння значення фігур, що вводяться, та фіоритур.

На наш погляд, причина такої практики в тому, що не всі сучасні виконавці в змозі професійно оволодіти відповідними знаннями та технічними навичками для реалізації таких складних творів.

Це зауваження стосуються, в першу чергу, природних можливостей голосу (співацька гнучкість, легкість емісії звуку, філіровка); в другу – питань орнаменталізації, як найважливішого компоненту у комплексі художньо-виразних засобів, що виконує функцію технічної демонстрації колоратурної майстерності.

Тому сьогодні головними вимогами для сучасних співаків-автентистів є:

по-перше – грамотне й віртуозне володіння вокальною технологією *portamento di voce* з контролем дихання, точною звуковою атакою, чистою інтонацією, ідеальним з'єднанням грудного та головного регістрів, дикцією та філіровою звуку.

по-друге – ознайомлення з музичною риторикою<sup>2</sup> у контексті теорії афектів (тому як виконання поетичного тексту того часу залежало від змісту та мало чітко фіксований комплекс виразних як композиторських, так виконавських засобів). Серед виданих теоретиків епохи бароко слід відмітити І. Бурмейстера (1606 р.), М. Мерсена (1636 р.), А. Кірхер (1650 р.), К. Бернхард (1657 р.), І. Ф. Бенделера (1688 р.), І. Маттезон (1739 р.), І. І. Кванц (1752 р.), К. Ф. Д. Шубарта (1784 р.) та інш.;

---

<sup>2</sup>Музична риторика — засоби музичної виразності та композиційно-технічні прийоми (мелодійні та гармонічні оберти, ритмоформули, музичні інструменти, тембр, висотний регістр, темп, звукопис, секвенція, нескінченний канон і т. д.), які використовувалися композиторами за аналогією з фігурами оратор мови як емблеми позамузичної семантики.

по-третє – володіння технологією різноманітних колоратурних прийомів, типологія яких бере свій початок з теорії афектів.

Таким чином, виконання старовинної музики потребує від співаків не просто налаштованого голосу, а комплексного володіння художньо-виразною вокальною технікою.

Слід пам'ятати, що якісна інтерпретаційна реконструкція старовинної музики не можлива без ретельного вивчення барокового вокального мистецтва та його системи правил і законів, зафіксованих у методичних трактатах Дж. Манчіні, П. Тозі, І. Кванца, Ф. Альгаротті та інших.

Під назвою «Практичні думки та роздуми про фігуративний спів» («*Riflessioni pratiche sul canto figurato*») Джамбаттіста Мачіні, «майстер співу при Імператорському дворі та академічній філармонії», опублікував свої «прості правила» щодо науки співу, набутий «з тривалого досвіду професії»: тобто «щаслива колекція думок і практичних роздумів протягом багатьох років» [49, с. 15-17], що дозріла і була розпочата «через приватне навчання», але в кінцевому підсумку «спрямована на навчання молоді» [49, с. 31].

Автор зазначає, що є послідовником вокальної традиції Бернаккі в Болоньї. В цілому на свій час його праця мала не аби який успіх і слугувала основою вокальної методики того часу, була переведена на англійську, голландську та німецьку мови, а також залишившись у дидактичних матеріалах ХІХ ст. (Гарція, Делле Седіє, Панофка та ін.). З історичної точки зору автор інформує про школи та видатних майстрів (Пістоккі, Бернаккі, Пасі, Мінеллі, Бортоліно ді Фаенца), віртуозів співу, таких як Сенезіно та Карестіно, про відомих співаків, на яких в подальшому мала вплив ця праця: Вітторія Тезі, Фаустина Бордоні та Франческа Куццоні.

Найбільш конструктивною і відомою частиною трактату є та, що присвячена «техніці» співу: регістрам голосу, інтонації, правильному положенню рота, «способу вираження, модуляції та зупинки голосу» [49, с. 61]. Але автор не вважає, що «ці технічні засоби є достатніми для співака,

якщо вони не поєднані з культурною підготовкою, яка дозволяє йому «вкластися в характер персонажа, якого він представляє» [49, с.66].

Музикантам важливо враховувати особливості барокової нотації для подальшої демонстрації особистої виконавчої майстерності, імпровізаційної техніки та орнаментування.

Видатний італійський співак-кастрат, вокальний педагог та композитор П'єтро Франческо Тозі [69] в авторитетному трактаті підкреслював, що одним з найнеобхідніших і найважчих завдань під час співу досягти легкості у виконанні мелізматичних прикрас.

Англійський диригент, органіст, клавесиніст та музикознавець Джон Батт (2001) [28], вважав, що для розуміння стилю необхідно вміти відтворювати старовинну музику в автентичній манері, ґрунтуючись, за визначенням «на історичних даних про характер та способи вокальної та інструментальної артикуляції, про розшифрування мелізмі.

Показові настанови сучасного відомого італійського органіста та диригента Андреа Маркона/ Andrea Markon (2008) [52] надолужували на знанні правил інтерпретації старовинної музики, яка записувалася одним чином, а гралося іншим.

У епоху барокко музиканти-імпровізатори оцінювалися набагато вище, ніж співаки, які виконували лише завчене в композиторських нотах. Безумовно, такий підхід та вимоги були спрямовані до виконавського універсалізму.

За визначенням А. Херієта (Heriot, 1975 [39]), барокові співаки (особливо співаки-кастрати) вивчали теоретичні дисципліни, як майбутні композитори, а гру на інструментах, особливо на клавесині, як майбутні виконавці-інструменталісти.

В умовах сучасності під впливом подальшого розвитку музичного мистецтва ми, як виконавці практично втратили навички імпровізації та розуміння «умовного» тексту.

І сьогодні це величезна проблема, що виникає перед вокальними автентистами старовинної музики. Поодинокі випадки фіксування оригінальних прикрас співаків XVIII століття, що збереглися у вигляді редакторських розшифрувань, на жаль, малодоступні широкому колу сучасних вітчизняних виконавців.

Тому, залишається лише старанно виконувати точно фіксований старовинними композиторами матеріал, що все далі відходить від стилістичної адекватності його відтворення.

Про це говорили й майстри минулого. Так Аґрікола (1857) писав: «Хто при повторенні ... не зробить за допомогою варіацій все, що він співав до цього, ще краще та красивіше, ніж виписано..., той точно не великий герой» [24, с. 12].

Стосовно значення орнаментики для музики епохи бароко лаконічно висловився Фредерік Нойманн, вважаючи її одним із основних елементів барокового стилю.

Орнаментика – це прикраси з елементами декоративності, які, перш за все, є важливою складовою цілої системи інтерпретаційних засобів.

Згідно з твердженням німецького співака, віце-крапельмейстера та композитора XVII століття К. Бернгарда (на це вказує А. Херіот/Heriot, 1975 [39]), для того щоб отримати співакам звання «*tittul*», крім гарного голосу потрібно мастерно застосовувати прикраси, розуміючи їх виразне значення у музичних творах; демонструвати відмінні риси віртуозного сольного голосу; художньо оригінально відтворювати власну виконавську версію, використовуючи імпровізацію в каденції та варіювання тексту при повторенні та частинах *da capo*.

Для сучасних вокалістів через відсутність спеціальних умінь та навичок це є досить непростим завданням.

А. Херіот [39] вважає, що мистецтво імпровізації барокові музиканти засвоювали системно з поступовим ускладненням: спочатку вчилися творчо гармонізувати гаму, потім варіювати мелодію, застосовуючи різні стрибки; і

тільки потім зверталися до складніших форм виконання, вдаючись до вільного викладу імпровізованої поліфонії.

Створюючи експромтом складні орнаментальні візерунки, виконавці-імпровізатори з творчою свободою інтерпретували свій репертуар. Свіченням цього є вираз П. Тозі: «Навчіть свого учня повторювати різні прикраси, тому що прославлені серед минулих пишалися своїми прикрасами та змінювали їх кожен вечір... Той співак вважається лінивим, хто на сцені, вечір за вечері, привчає публіку до тих самих пасажів, отже їй не варто вивчити їх напам'ять [69, с. 106].

В епоху раннього бароко намічалася тенденція до регламентування та фіксації всіх видів імпровізаторської техніки, однак більш це стосувалося інструментального мистецтва, у вокальному виконавстві застосовувалося більш вільне колорювання мелодії.

Практика контрольованої імпровізації веде початок від композиторів флорентійців. Колоратури поступово починають фіксуватись у нотах. В імпровізаціях будь-якого виду відбувається також регламентування. Орнамент, дрібні прикраси набувають значення виразного початку, що підкреслює та посилює значення слова тексту, наповнюючи мелодійну лінію експресією.

Італійський композитор, співак Джуліо Каччіні (1609) встановлює нові вимоги до мистецтва співу: навіть незначне декорування мелодії, яке виконує функцію засобу посилення виразності стали порівнювати з ораторським прийомом афектованої промови. «Вірне відтворення віршів виразною мелодією, – вказує Дж. Каччіні, – і тлумачна інтерпретація її матимуть більше значення, ніж тонкощі контрапункту» [29, с. 120].

Дж. Каччіні вводить поняття «*cantare con affetto*» – «афектований (чуттєвий) спів». Композитор пише: «Ці довгі вокальні пасажі безладно використовуються співаками, але я ввів їх таким чином, щоб застосовувати їх у менш афектованої музики, не так на коротких, але в довгих складах, й у заключних каденціях» [29, с. 24]. Щодо відтворення пасажів композитор

казав, що «пасажі потрібно робити так, щоб вони наслідували зміст слів» [29, с. 122].

Італійський композитор, інструменталіст-віртуоз Франческо Роньоні (Rognoni, 1620) продовжив ідеї Дж. Каччіні у своєму трактаті про орнаментацию для співаків «*Selva de varii passaggi*», підкреслюючи важливість нового емоційного стилю виконання.

Наприкінці першої частини цього трактату автор дає повчання співакам: «Оскільки прикраса “*vaghezza*” пісні потрібна головним чином для виразного слова, я хотів би нагадати співакам, які бажають слідувати стопами видатних та досвідчених, що вони повинні постійно чути саме слово, що співається. Більшість же виробляють нескінченні пасажі, проте не дотримуються жодного правила, крім як робити пасажі на всіх складах, виробляючи їх таким чином, щоб зруйнувати всю гармонію, за допомогою чого добре видно, що вони не навчилися...» [57, с. 11].

Поодинокі приклади оригінальних прикрас виконавців раннього бароко дають яскраве уявлення про виразне значення вокальних орнаментаций, які імпровізувалися згідно з авторським змістом. Тому композитори виписуючи символи прикрас з метою збереження справжньої мелодійної лінії, щоб орнаменти не перетворювалися на безглузді колоратурні фігурації.

З розвитком опери та вокального стилю *bel canto* – прекрасного співу, на початку XVIII століття утворилася нова концепція декорованого співу, основою якого стала віртуозна імпровізована варіація. Зв'язок із риторикою в італійській опері послабився, лідируючі позиції зайняло вчення про афект. Завданням вокальних прикрас стало не так зображення слова, скільки передача більшої патетики та емоційної піднесеності.

Віртуозність у свою чергу, за визначенням А. Херіота «набула значення найважливішої естетичної та смислової категорії» [39, с. 19].

У репризі арії *da capo* та каденції співаки-кастрати з особливим мистецтвом демонстрували всю свою колоратурну майстерність. Показовими в даному контексті стали спогади абата Конті про імпровізація Фарінееллі:

«Усюди – у провулках і на площі св. Марка – за кастратом невідступно було кілька сотень шанувальників; вийшовши на сцену, він доводив чоловіків і жінок до непритомності, зачаровуючи їх віртуозними вокалізами, якими поповнив свій репертуар» [цит. за 25, с. 194].

Любов публіки до віртуозного мистецтва співаків того часу була настільки висока, що під час вистави, коли починався улюблений пасаж, наступала раптова тиша. Завданням виконавців було задоволення слуху і збудження в слухачах різних афектів, людських пристрастей, що вимагало посилення виразності, що виявляється в імпровізаційності. Як відомо, композитори присвячували свої арії конкретним співакам, враховуючи їх природне обдарування та технічні можливості.

При цьому частими була участь відразу двох віртуозів в одному спектаклі. Одну з таких історій поєдинку Фарінееллі та Бернаккі на Болонській сцені 1727 року згадує П. Барб'є (P. Barbier): «Того вечора публіці пощастило чути зовсім дивовижну вокальну дуель. Починав Фарінееллі, пускаючи у хід усі доступні йому віртуозні прийоми і ніби атакуючи старшого колегу Бернаккі, а той захищався, послідовно підхоплюючи кожен із виконаних молодим співаком орнаментальних елементів і додаючи до нього нові та вражаючі краси. Результатом цього пам'ятного змагання стала не взаємна озлобленість, але, навпаки, міцна дружба, що пов'язала артистів остаточно життя» [25, с. 177].

З цього приводу П. Ф. Тозі вважав: «Лише за кількістю варіацій двох різних першокласних співаків можна відрізнити, який із виконавців кращий» (цит. за працею А. Херіота [39, с. 183]).

Найчастіше саме такі яскраві інтерпретації надихали композиторів до написання нових творів. Таким чином, композитор і виконавець ставали творцями.

Еволюцію прикрас можна простежити до кінця XVIII століття: сфера застосування орнаменталістики поступово конкретизувалася (кількість мелізмів, у тому числі позначених знаками та символами постійно варіювалось),

збільшувалася кількість трактатів та настанов музикантів з питань орнаментациї.

Завдяки видатному німецькому композитору, флейтисту І. Кванцу, прикраси (манери), були поділені на «основні» (фіксовані) та «довільні» (вільні). «Завданнями «основних» манер було надання блиску мелодії; «довільні» виконували імпровізаційну функцію, розчиняючись в мелодії як її складова частина» (за визначенням Linde Н-М., 1958 [47, с. 6]).

Німецький композитор і музикант, К. Ф. Е. Бах ділив манери на дві групи: «До першої я зараховую ті, які намічені прийнятими для цієї мети значками чи невеликою кількістю вписаних дрібних нот; до другої групи відносяться всі інші, які не мають спеціальних значків і складаються з великого числа дрібних нот» [47, с. 56].

Постійна міграція дозволила музиканту знайомитися з різними національними стилями музиці та особливостями її виконання. Тому Ф. Е. Бах вважав, що «у виконанні манер треба поєднати блиск і почуття міри французів із ласкавою співучістю італійців» [47, с. 60].

У XVIII столітті перша група отримала назву «французькі» прикраси, інша група – «італійські». Згодом їх намагалися розділити, але все ж таки межі між ними ледь уловлюються.

Так, через півстоліття німецький композитор, органіст, педагог Д. Г. Тюрк вважав, що незважаючи на специфіку імпровізаційного початку у вокальному мистецтві, у старовинній музиці існують правила введення прикрас у творах: «крім ... основних прикрас є ще більше великі орнаменти, які, проте, нерідко наказуються самим композитором, але найчастіше вигадуються самим також виконавцем» [47, с. 38]. На думку композитора, застосування довільної орнаментики можливо на довгих складах та великих тривалостях, ферматах, у каденції та при мелодійному повторенні, при цьому важливе значення набуває метрична свобода та динамічна диференціяція; від прикрас на початку твору, на синкопах, хроматичних звуку, на останніх складах слова, за його словами бажано було утримуватися. Тому як введення

вокальної орнаментациі залежало і від акустичних властивостей концертних приміщень, швидкості руху самої арії та типу голоси.

Г. П. Шмітц (Schmitz, 1965) вказував: «Чим швидше фраза, чим більше голосів, чим нижча висота голосу, чим більше приміщення та простору, тим менше прикрас» [61, с. 22].

Неухильним правилом для виконавця барокового вокального стилю є міра в усьому, особливо в запровадженні довільних імпровізаційних прикрас, тому як будь яка прикраса втрачає свій зміст, коли вона вже більше не сприймається як така. При виконанні прикрас та імпровізацій сучасним співакам важливо розуміти, який орнамент яскравіший буде відповідати афекту. На це ще вказував німецький флейтист та композитор І.Г. Тромлиць (Tromlitz I. G., 1991): «Якщо хтось хоче змінити фігуру чи уривок, слід ретельно обміркувати, який орнамент щодо нього краще підходить і висловлює головний настрій композитора; або він матиме найкращий ефект від гри за правилами; оскільки кожна окрема фігура має різний ефект у кожній варіації. Недостатньо щось міняти, бо ви цього хочете; цього повинен вимагати матеріал...» [70, с. 185].

Таким чином, імпровізація та орнаментация будь-якої форми в музиці бароко мають не тільки декоративну функцію, що дозволяє захоплюватися майстерністю віртуозних колоратур, але, перш за все, слугують посиленню передачі афекту арії, що виконується.

*Резюме.* Підсумовуючи сказане, варто підкреслити, що формування основ барокового вокального стилю неможливо розглядати без його еволюційно-мистецької проекції.

Музика бароко створювалася композиторами з урахуванням сприйняття слухачів, й дуже показовими стають слова І. Кванца: «Добре написана мелодія ніколи не повинна змінюватись, поки ви не переконаєтесь, що своїми прикрасами покращить її... Моя порада – не давати занадто багато волі в прикрасах, але вміти співати і грати ясно, щиро, істинно та благородно.

Виконавець, позбавлений цих якостей, ніколи не торкнеться серця слухача!» (за словами Linde Н-М., [47, с. 50]).

Тому осягнення сучасними вокалістами всіх чи хоча б більшості аспектів барокового вокального мистецтва, безсумнівно, дозволить їм ширше та яскравіше демонструвати свої творчі можливості, яскравіше виявляти свою індивідуальність не лише на матеріалі музично-мистецького спадщини «старих» майстрів, а й у інтерпретації творів композиторів наступних століть.

## РОЗДІЛ 2

### ПОРТРЕТИ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ (НА ПРИКЛАДІ МЕЦЦО-СОПРАНОВИХ ПАРТІЙ)

За останні десятиліття інтерес до барокової опери особливо актуалізувався. Опери Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, Дж. Россіні, К. Монтерверді, Г. Перселла звучать у найвідоміших світових музичних театрах; створюються відео- та аудіо матеріали.

В той же час активно досліджується музична складова барокових опер, однак встановити літературні джерела того чи іншого лібрето, а також його оригінальні версії буває досить складно.

Оперне лібрето епохи бароко – це жанр зі складною історією. У першій половині XVII ст. існувала практика вторинної переробки вже використаних лібрето, тому випадки багаторазового текстового перегляду були доволі частими.

Сюжети лібрето сягали шедеврів світової літератури та античних міфів, але при цьому вони проходили різноманітні трансформації відповідно до вимог оперної драматургії та практики свого часу.

Зміни в сюжеті та структурі лібрето підпорядковувалися, властивим оригіналу, загальному задуму та драматургічній єдності дії, та характеризувалися стилістичною й змістовою вибірковістю та складністю й вишуканістю синтаксичної побудови.

Для посилення емоційного впливу на слухача лібретисти вдавалися до різноманітних прийомів звуко-мовленнєвої організації героїв, що особливо яскраво простежувалася в текстах арій.

Традиційно оперні вистави барокового періоду були присвячені урочистим подіям (наприклад, відкриттю театального сезону), тому композиторам, зазвичай, доводилося звертатися по допомогу до поетів, для того, щоб ті переробили текст лібрето відповідно до вже написанної музики та певного складу виконавців, які були у розпорядженні театру.

Слід також зазначити, що тип голосу та характер оперного персонажу в барокової опері були єдиним цілим. Щодо вибору голосів спостерігалися певні історичні тенденції: оскільки на сцені музичного театру того часу повновласно панували співаки-кастрати та доволі часто могли собі фінансово дозволити відмовлятися від участі в спектаклях за власною примхою, композиторам доводилося швидко шукати конкуренто-спроможну заміну, а саме – жіночі голоси. Поступово згодом, коли співаки-кастрати зовсім зникли зі сцени, лідууючу позицію травесті-амплуа в опері зайняли жінки.

В оперній практиці епохи бароко жіночі голоси класифікувалися за старою схемою ( залежно від характеру оперного персонажа та його статусу в опері), в той час, як вокальні педагоги та теоретики ХІХ ст, на відміну від своїх попередників, більш орієнтувалися на темброві якості голосів.

У ХVІІІ ст., як вказує О.Стахевич [19–20], практично єдиним типом жіночого голосу було сопрано: М. Гарсія (1840 р.) розрізняв у співачок три тембри: контральто ( $f - f_2$ ), меццо-сопрано ( $a - a_2$ ) та сопрано ( $h - c_3$ ); Панофка (1853 р.) ділив жіночі голоси на дві групи сопрано ( $(h - c)$ ) та контральто ( $a - h_2$ ) – яке, у свою чергу, має різновиди: меццо-сопрано ( $c_1 - h_2$ ) та меццо-контральто ( $a - a_2$ ). Свою типологію сопранових партій Р. Челлетті (1968 р.) пропонував композиторам Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доницетті, пов'язуючи тип голосу з жанром опери та характером героя, а саме на *serio* та *comico*.

Сьогодні голос меццо-сопрано поряд із контртенором залишається одним з самих затребуваних в бароковому репертуарі.

Для жанрово-стильового та виконавського аналізу нами обрано декілька відомих портретних травести-прикладів композиторів барокового періоду А. Вівальді, Г. Ф. Генделя та Г. Перселла, які знаходяться в меццо-сопрановому репертуарі авторки пропонованого наукового обґрунтування.

## 2.1.Серената А. Вівальді «Gloria e Imeneo»: жанрово-стильовий та виконавський аналіз

Світове музикознавство вдається до вивчення жанру серенати в різних аспектах. Зокрема, у статті М. Табольта (Tabolt, 1982) [65] проаналізовано серенату та її жанровий розвиток у Венеції XVIII століття. Ґрунтовним дослідженням є статті Стефані Чарос (Tcharos, 2006, 2011) [66–67], що присвячена вивченню серенати у Римі початку XVIII століття з точки зору функціональності, семантики та смислових конотацій. Безпосередньо серенатам А. Вівальді присвячена стаття Р. Кіндзеля (Kintzel, 2009) [45], в якій автор вдається до дослідження співвідношень слова та музики. Партитура (видання Ricordi) містить великі анотації А. Боріна (Borin, 2016) [26] з докладним логіко-структурним аналізом словесно-музичного тексту<sup>3</sup>.

Одним з останніх досліджень в українському музикознавстві, присвячених саме серенаті, є стаття О. Табуліної (2022) [21], в межах якої авторка намагається знайти відповіді на питання географії італійської серенати (вивчаючи її існування при дворі австрійських Габсбургів), жанрової ідентифікації, соціально-культурних умов розповсюдження та вплив композицій *in occasione* на культуру Відня.

В дисертації Г. Омельченко Агай-Кухі (Омельченко Агай-Кухі, 2020) [17] авторка, вивчаючи жанр сольної кантати, зокрема у XVII–XX ст., звертається також до аналізу жанру серенати, торкаючись дискусійних питань жанрового інваріанту та жанрових засад.

Більшість науковців-музикознавців, особливо італійських, пов'язують етимологію слова *serenata* з *sera* (вечір), проте М. Тальбот (Talbot, 1982) [65] вважає, схожість між цими двома словами випадкова. Так, «*serenata* походить від *sereno*, яке як прикметник означає “спокійний” або “ясний”, а як іменник має конкретне значення “ясне небо вночі”.<...> Але вже у XV столітті вона набула значення музики (або програми), що виконується вночі, на відкритому повітрі, під ясным небом» [65, с. 1].

<sup>3</sup> Партитура надана авторці дослідження організаторами фестивалю «Go Festival Abruzzo».

Автор зазначає, що прообразом серенати є, серенада закоханих, яку традиційно виконують під вікном коханої людини<sup>4</sup>.

Жанровий характер серенати поєднує риси камерної опери та кантати, до того ж, як вказує С. Чарос (Tcharos, 2011) [67], така ж двоїстість стосується й *azione*, й *componimento*. «Не всі музикознавці поділяють нашу точку зору, – пише авторка, – згідно з якою цей термін використовували й повинні використовувати в аналітичних цілях у широкому значенні, яке охоплює багато інших творів із різними оригінальними назвами, як-от *Festa*, *Introduzione* й т. і.» [67, с. 528]. Авторка зазначає, що у XVII-XVIII ст. твори типу серенати традиційно виконували на римських площах як форму політичної та династичної пропаганди. І хоча головною особливістю цього публічного дійства були звукові ефекти, що створювалися великими інструментами, «серената являла собою складну виставу, і музика була лише одним з елементів у низці інших проявів. Хоча музика, безсумнівно, була важливою частиною серенати, роль музики в цій багатогранній виставі та її вплив на слухачів залишаються неясними. Частково ця неточність пояснюється тим, що серената може бути віднесена як до публічного, так і до домашнього музикування» [67, с. 528]. Для творів вказаного жанру є характерними виразні мелодії, вишукане фразування та «елегантне» використання гармонії. С. Чарос зазначає, що «баланс між інструментальними та вокальними партіями створює чарівну атмосферу, яка підкорює слухачів на відкритих майданчиках» [там само].

Щодо тематики жанру, то вона традиційно до барокової естетики варіювалася від зображення любовних стосунків до пасторальних сцен і міфологічних сюжетів, а інколи створювалися як урочистий твір на особливий випадок (така практика була притаманна творам початку XVIII ст.). Однак, з розвитком мистецтва, серената зазнала впливу інших жанрів (опера, кантата), а її форма підкорялась засадам композиторських

---

<sup>4</sup> Це пов'язано з тим, що серенати «від самого початку належали до царини народної музики і ніколи не мали чіткої структури, щоб вважатися жанром у будь-якому реальному сенсі», як зазначає М. Тальбот [65, с. 1].

стилів. Зокрема С. Чарос вказує, що Перголезі «надав серенаді сентиментально-емоційного відтінку, який став дуже популярним у слухачів» [67, с. 528]. Індивідуальних рис набула серената й в творчості А. Вівальді.

Автор передмови та анотацій до видання серенати «Глорія і Гіменей» А. Борін (Borin, 2016) [26] вказує, що композитор написав цей твір на замовлення французького посла на честь одруження 15-річного короля Франції Людовика XV і польської княжни Марії Лещинської 1725 року (сценарій Доменіко Лаллі). Прем'єра відбулася у французькому посольстві у Венеції. Згідно з офіційними джерелами, «венеціанські серенади того часу часто виконували вночі просто неба, десь між кантатою і оперою, з мінімальною постановкою і сценографією» [26, с. 23]<sup>5</sup>.

Назва «Глорія і Гіменей» («Gloria e Imeneo») не є оригінальною. Рукописні аркуші партитури у першій редакції не збереглися, однак на думку сучасних музикознавців назва твору має бути за іменами його героїв: Глорія, що втілена як образ слави, та Гіменей – бог шлюбу і подружнього життя.

Композиційна структура серенати «Глорії та Гіменей» – чергування вокальних номерів за принципом контрасту. В них по чергово оспівуються чесноти короля та його нареченої, яким дають благословення на міцний союз з використанням імен античних богів. Хоча в цій серенаті не відбувається реальна «дія», вона має всі інші формальні ознаки опери-seria: арії здебільшого, речитативи, ансамблі. Контрастне співвідношення засноване на зіставленні двох різних тембрів – у партії Гіменей використовується легкий, повітряний тембр, в партії Глорії – повний, чуттєвий та м'який. Усі арії та заключний дует написані у формі da capo, тільки перший дует відрізняється за формою, являючи собою двочастинну форму розвиваючого типу. Лаконічність тексту Серенати RV687 мало контрастує і мало змінює емоційне забарвлення, драматургія побудована на контрастах темпу і тональності, що позначено нижче.

---

<sup>5</sup> Композитор почав створювати серенати з 1708 року (на п'ять років раніше, ніж опери) й працював протягом всього життя, хоча збереглося лише вісім серенат.

1. Арія Глорії «Alle amene franche arene» (Andante), F – d – F
2. Арія Гіменея «Tenero fanciulletto ardere fa la face» (Allegro), c – Es – c
3. Арія Глорії «Questo nodo e questo strale» (Allegro), e – fis – e
4. Арія Гіменея «Scherzeran sempre d'intorno (Andante molto), a – C – a
5. Арія Глорії «Godi pur ch'il caro, caro sposo» (Allegro), D – h – D
6. Арія Гіменея «Care pupille» (Allegro), g – c – g
7. Арія Глорії «Al seren d'amica calma» (Andante molto), F – d – F
8. Дует Глорії і Гіменея «Vedrò sempre la pace, la pace», (Allegro), e
9. Арія Гіменея «Se ingrata nube languire il Sole fa su nel Cielo» (Allegro)  
D – h - D
10. Арія Глорії «Ognor colmi d'estrema dolcezza» (Allegro non molto) E -  
cis - E
11. Дует Глорії і Гіменея: «In braccio dei contenti» (Allegro) F - d – F

А. Борін [26] вказує, що на відміну від *La senna festeggiante*, де широко використовується речитативний супровід, усі строфи *verzi sciorti* в RV 687 написані без інструментального супроводу, крім basso continuo. Вибір простого речитативу, ймовірно, зумовлений радше часовими факторами та конкретними обставинами композитора, ніж музичним мисленням. Загалом це більш «нейтральний» підхід, ніж речитатив, що використовується в операх того ж періоду. Фактично у своїх оперних партитурах А. Вівальді співвідносить простий речитатив із двома стилями, які німецький теоретик Фрідріх Вільгельм Марпург (Marpurg, 1763) називає «історичним» і «патетичним», віддаючи явну перевагу другому: «Тривалість, що відводиться на кожен акорд, зазвичай, особливо в історичному, в патетичному речитативі визначається інтервальними правилами, тоді як у патетичному речитативі вона визначається підйомом і спадом емоції» [50, с. 263].

Як вказує А. Борін [26], ці два типи речитативу відрізнялися використанням низки специфічних стилістичних прийомів, особливо в другому (патетичному) стилі, де дуже значною була присутність дисонансів (особливо акордів зі зменшеною сьомою). У театрі того часу обидва стилі

змішувалися в рамках одного речитативу, іноді переходячи від героїко-риторичного до патетичного (або навпаки) залежно від мінливого тексту поеми. Дослідник вказує, що одним із найяскравіших аспектів цього є поділ тексту за метричними та просодичними ознаками. Як правило, безперервно звучать тільки семискладові рядки (*settenari*), а односкладові (*endecasillabi*) дуже часто перериваються в місцях поетичних цезур (або між дрібнішими синтаксичними одиницями). У результаті виходить дуже тонко артикульована музична канва, яка не завжди відповідає внутрішній артикуляції поетичного тексту – це особливість, характерна для оперного стилю А. Вівальді. З іншого боку, сценічна постановка серенат, в яких інколи використовували дуже складні костюми та сценічні механізми, означала, що співаки виконували свої партії в сидячому положенні, на відміну від театру. Відсутність сценічної дії, ймовірно, стала вирішальним чинником, що спонукав композитора зробити речитатив більш жвавим, хоча й не «експресивним». Основне призначення речитативу впродовж усього твору драматургічна – підготувати замкнуті музичні номери та зв'язати їх воєдино. Окрім планування серії модуляцій у кожному речитативі та співвіднесення тональності арії з тональністю каденції, що завершує речитатив, композитор використав й інші методи для забезпечення музичної зв'язності речитативу. А. Борін [26] зазначає, що у короткому речитативі, зокрема, це звук, спільний для всіх тональностей певної частини серенати. Автор наводить такий приклад:

EXAMPLE 1. Recitative, *Dall'eccelsa mia reggia.*

Dall'eccelsa mia reggia, ove splende d'intorno di virtù e di grandezza il primo vanto  
scendo, ed in questo giorno che d'Imeneo sfavillerà la face, al genio sempre augusto  
del gran re che la Senna ognor onora, applausi e voti offre la Gloria ancora.

Схема, наведена у передмові до партитури «Глорії та Гімenea» [26, с.27]

З точки зору структури, усі сольні номери мають форму традиційної великої арії *da capo*. Вони починаються з незмінної інструментальної структури риторнелло на початку, і в цих рамках можливий будь-який вибір і виразне поєднання. Більшість із них мають тривалість від 7 до 22 тактів і сформовані згідно класичній тричастинній структурі: Вступ (містить основний музичний матеріал) – центральна розробка, яка складається з низки каденційних фраз (*Nachsatz*), що часто повторюють музичний зміст вступу – Реприза (у деяких випадках центральний елемент розробки та завершальної каденції зливаються або відсутні, тоді виникає двочастинна структура).

Стосовно інтонаційного матеріалу арій, то А. Борін вказує: «Зв'язки, що пронизують структурні одиниці риторнелло, бувають “адитивного” типу, коли зіставляються відносно самостійні елементи (два приклади), і “генетичного”, коли весь або більша частина музичного матеріалу запозичена з увертюри (сім прикладів). Фактура, навпаки, дуже різноманітна. Найпоширенішим (чотири приклади) є варіант, у якому мелодичну лінію ведуть високі струнні, а низькі струнні забезпечують гоморитмічний акомпанемент. Тональні траєкторії окремих арій <...> дають важливу інформацію про композиційну стратегію Вівальді» [26, с. 29]. Зокрема погодимось з автором, що найскладніший тональний розвиток відбувається в розділі *B* кожної частини: «У мажорних аріях строфи другої половини поеми

завжди починаються у відносному мінорі, а в мінорних – у відносному мажорі (виняток становить арія “*Questo nodo e questo strale*”, де розділ *B* розпочинається в домінантному мінорі, але без модуляції). У третій частині відбувається подальша модуляція в мінорну тональність, яка підтверджується повною каденцією. У цих випадках вибір нової тональності досить різноманітний, а щодо транспозицій у заключній частині, то тут спостерігається стійка тенденція закінчення мажорних арій відносним мінором (у трьох випадках із п'яти) (за винятком повтору *da capo*), а мінорних арій – відносним мажором (у двох випадках із чотирьох)» [26, с. 30].

Основні мотиви арій є структурними одиницями, які в процесі розвитку інтегруються на рівнях музично-поетичного тексту. Як зазначає автор передмови до партитури [26], мотиви першого риторнелло, від якого походить більшість наступних риторнелло, можуть мати мелодійні, ритмічні чи регістрові особливості, характерні для інструментальної музики, особливо скрипкової, або ж від самого початку замислюватися за образом і подобою конкретних метричних особливостей поетичного тексту.

Арії серенати мають специфічні виконавські особливості, які також необхідно враховувати при вивченні партитури. Наприклад, всі номери серенати, крім першого (арії Глорії) та останнього (фінального дуету), побудовані на унісоні вокальної партії та акомпанементу, що є особливістю усього твору. Звернемось до тих частин серенати, які присвячені образу Глорії. В межах сюжету – це образ богині, яка спустилася з небес оспівувати та благословляти молодят.

Партія Глорії представлена п'ятьма великими аріями та, як вказувалось вище, створена для густого та насиченого тембру меццо-сопрано.

Кожна арія має свій характер та роль у циклі. Так, перша, «*Alle amene franche arene*» скоріш об'єктивного змісту. Тим більше, що передує арії речитатив («З мого величного палацу, Де сяє перша гордість чесноти й величі, я спускаюся, і в цей день, коли обличчя Гіменея засяє, до вічно

високого генія великого короля, присутність якого вшановує щогодини оплесками та голосами і знову пропонує Слава»<sup>6</sup>). Текст першої арії: «На приємні вільні арени, / о Великий Король, /приходить твоя наречена. Вона відчуває прихильність і віру до тебе. / Я з насолодою побачу, дійсно прекрасне те бажання, / яке буде мені вірним»<sup>7</sup>.

Інструментальний вступ побудовано на рішучих інтонаціях, що немов демонструють нестримне бажання наблизити момент весілля. Контрастно звучить основна мелодія вокальної партії, що має кантилений характер. В процесі розвитку зустрічаються висхідні інтервальні секвенції та низхідні пасажі з треллю. Подібні фрази є нелегкими для виконання, бо не містять видимих ознак для дихання (пауз)<sup>8</sup>. Характер співу має бути світлим, з яскравим тембровим забарвленням. Контрастний середній розділ *aria da capo*, написаний в паралельному *d-moll*, також починається з кантилени та, згодом, насичена технічними орнаентами мелодія переростає у висхідні віртуозні пасажі. В цілому арія написана в зручному для меццо-сопрано діапазоні, складнощі для виконавця полягають у процесі виконавського формотворення та саме технології виконання вокалізацій. Так, А. Борін вказує, що «в інструментальних аріях з яскраво вираженим ідіоматичним характером, таких як “*Alle amene, franche arene*”, викладення і розвиток мотиву вимагає двох взаємодоповнюючих структурних аспектів. Це синкоповане арпеджіо з повтореннями тоніки та домінанти, дві хроматичні тиради та короткий каденційний висновок. У центральному розділі *Fortspinnung* широко використовується так званий “ломбардський ритм” (або “шотландський клік”). Для неї характерне використання елемента *Nachsatz*, перефразованого у вступі. Наступні два риторнелло витримані в дусі мініатюрного першого риторнелло, але в першому риторнелло відсутній центральний сегмент

<sup>6</sup> Цитується за виданням Ricordi 2016 р. Підстрочний переклад українською здійснено авторкою статті. Текст італійською: «Dall'eccelsa mia Reggia, ove splende d'intorno di Virtù e di Grandezza il primo vanto, scendo ed in questo giorno che d'Imeneo sfavillerà la face, al Genio sempre Augusto del Gran Re che la Senna ogn'or onora, Applausi e voti offre la Gloria ancora».

<sup>7</sup> Італійський текст: «Alle amene franche arene, o Gran Re, vien la tua Sposa tutta affetto e tutta fè. Vedrò ben con piacer mio se pur bello è quel desio che per me sarà fedel, fedel per me» (переклад – авторки дослідження).

<sup>8</sup> Виконання арії потребує тренування саме техніки дихання.

Fortspinnung. Натомість усі голоси розпочинають із кантатного мотиву, дугоподібний контур якого охоплює п'ятий такт (інколи чверть або шосту чверть такту) і рухається здебільшого через серію нот» [26, с. 31].

Речитатив перед другою арією Глорії звернений до майбутнього подружжя: «О авантюрна пара, вже обрана долею, / Щоб зробити мене більш славетною, а вас щасливими, / Скільки може коли-небудь дати вам щасливих впливів / Кожна доброзичлива зірка / Для мене вони даровані, / І світ із подивом бачить це»<sup>9</sup>. Арія, що слідує за речитативом, «Questo nodo e questo strale», розвиває піднесений мотив: «Цей вузол і ця стріла, / оскільки вона відкрила життєву рану, вона більше не зможе боятися. / Для того генія і для цього серця / Рівний дух, рівна цінність / Готується до тріумфу. / Цей вузол і цей спис»<sup>10</sup>. Вокальна партія в точності продовжує і повторює інструментальний вступ. Через унісонний збіг з акомпанементом свобода імпровізації останньої частини форми *da capo* є обмеженою. Мелодика містить інтервальні стрибки на малу сексту або на октаву на початку і низхідний рух гами в кінці фрази. Закінчується перший розділ, як і третій (*da capo*), подвійним бравурним пасажем вгору, що увиразнює цілеспрямованість характеру. З вокальної точки зору, арія представляє певні складнощі: завеликі фрази потребують майстерності рівномірного розподілу дихання, інтервальні стрибки в другій частині та одразу перехід на швидку техніку вимагає утримання діафрагми та утримання ребер у стані вдиху. Напряму пасажу треба тримати в уяві, щоб не підкреслювати кожен сильну долю, а об'єднати всю фразу і зробити арію цілісною. Виконавське формотворення також вимагає певного досвіду виконання великих арій, майстерність утримання уваги глядачів до своєї героїні.

<sup>9</sup> Текст італійською: «O avventurosa copia di già scielta dal fato a render me più illustre e te felice. Quanto darti può mai di lieti influssi ogni benigna stella, per me ti sia concessa, e il Mondo con stupor in te ciò veda».

<sup>10</sup> Текст італійською: «Questo nodo e questo strale già ch'apri piaga vitale non potrà più paventar. Per quel Genio e per quel core equal spirito equal valore si prepara a trionfar».

Третя арія «*Godi pur ch'il caro, caro sposo*»<sup>11</sup> піднесеного характеру: «Радуйся, що дорогий наречений.../ завжди вірний буде тебе любити. / І дивлячись на миле обличчя, усі посміхалися, в ньому одному він віддзеркалиться»<sup>12</sup>. Музика підкреслює велич слів, починаючи стверджувально з тоніки на словах «Радуйся» і поступово підіймаючись пасажем вгору, знову повертається до тоніки, утворюючи хвилеподібний малюнок. Арія написана в зручній теситурі, але переважно у низькому діапазоні, тому вимагає від співачки концентрації звуку у грудному резонуванні, причому звук не має бути занадто «широким», щоб його було чутно понад оркестром. Треба слідкувати за згладжуванням грудного та головного реєстрів, не ширити звук, виводячи його вперед, не губити головне резонування. Ще одна складність – це знов-таки довгі фрази, які вимагають роботи над диханням, причому дихання має бути активне, як на техніку стакато чи дрібну техніку.

«*Al seren d'amica calma*» – одна з найкрасивіших та поетичніших арій А. Вівальді, перлина серед всіх номерів серенати «Глорія та Гіменей». Вже в речитативі відчувається життєствердність кохання: «З золотих лілій під приємною тінню Фідо я залишаюся, де ти насолоджуєшся кожною безтурботністю»<sup>13</sup>. Поміж інших арій «*Al seren d'amica calma*» відокремлює вишукана мелодійність. Вона побудована на широких інтервальних ходах, низхідних дрібних коротких пасажах – ніби струмок збігає донизу, озвучуючи слова «В безтурботній присутності друга, / цей привітний спокій душа стає прекрасним трофеєм. / Милосердя закоханого засяє яскравіше»<sup>14</sup>. Арія тривала й тому для виконавця стоїть непроста задача не розривати фразу, співаючи її на одному диханні.

<sup>11</sup> Речитатив перед нею: «*S'uniscan o mai sempre e sien i casti affetti delle più forti adamantine temper*»/ «Нехай вони ніколи не з'єднаються завжди, І будуть цнотливими прихильностями. Найсильнішої, непохитної вдачі».

<sup>12</sup> Текст італійською: «*Godi pur ch'il caro, caro sposo già fastoso sempre fido t'amerà. E mirando il vago viso tutto riso, in lui sol si specchierà*».

<sup>13</sup> Текст італійською: «*De' Gigli d'oro sotto l'ombra amena fido ricovero stassi, ove godesi ogn'or pace serena*».

<sup>14</sup> Текст італійською: «*Al seren d'amica calma divien l'alma bel trofeo d'amore e fè. Spenderà più luminoso quel amabile riposo d'un amante cor mercè*».

Сповнена радості й арія «*Ognor colmi d'estrema dolcezza*» – передостанній номер, що передбачає фінал серенати, підсумовує драматургічний розвиток і готує слухача до дуету Глорії та Гіменея: «Кожен, сповнений надзвичайної солодкості, / Ти, безперечно, благословенний у моїх очах. / Сумуючи за їхньою красою, я завжди хотіла би дивитися на вас. / Кожен раз наповнений надзвичайною солодкістю...»<sup>15</sup>. В ній також важливо витримати та не затягнути темп, вільно виконувати тривалі фрази. А. Борін вважає «*Ognor colmi d'estrema dolcezza*» (окрім того, що вона містить особливу увагу на партій супровідного альтя) арією з найінтенсивнішим обміном мотивами між інструментальним риторнелло та вокальною партією. До речі, у виконанні арії залучаються довгі мелізми (*affetto* і *fedel*), які співаки виконують для ілюстрації ключових слів і в яких використовується мотивний матеріал, запозичений із риторнелло. Виконавські складнощі також становлять неймовірно довгі фрази, які потребують філігранного підбору дихання, швидкого та активного, утримання форми арії – все це вимагає майстерності та досвіду від співаків і від диригента.

У двох ансамблевих номерах – «*Vedro sempre la pace*» та «*In braccio de'contenti*» – вокальна складова є доволі традиційною: взаємодія двох солістів будується винятково на простих кліше. Це одноманітний вступ із паралельним рухом обох голосів, розробковий розділ, який складається з тональної послідовності, що містить здебільшого три-шість тактів, та імітаційні прийоми, які збігаються з текстом арії і додають зарозумілості діям героя або підкреслюють кульмінацію, короткі фрагменти вокальної поліфонії вільного стилю, особливо зосереджені на підході до заключної каденції. З точки зору формотворення другий дует написаний у формі *da capo*, перший – двочастинний. Мораліте, з яким закінчується твір, вкладений у слова останнього дуету: «В обіймах задоволених / Кожна душа насолодиться

---

<sup>15</sup> Текст італійською: «*Ognor colmi d'estrema dolcezza, siate al certo beati occhi miei, d'estrema dolcezza sin'or colmi voi siete beati occhi miei. Vagheggiando la loro bellezza sempre lieti mirar vi vorrei*».

щастям, / Її насолода дорожча. / Вже щасливим більше виблискує / Обличчя до прекрасної насолоди. / В обіймах щасливого»<sup>16</sup>.

## 2.2. Формування виконавської драматургії образу Сесто з опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар в Єгипті»

Творчість Г. Ф. Генделя, який присвятив своє життя оперному жанру, в ХХІ ст. є відкритою для сценічних та виконавських рішень. Нині його опери, які стали класикою у вокальному бароковому репертуарі, відкривають нові можливості для інтерпретацій.

Яскравим зразком вокальної барокової музики ХVІІІ століття можна вважати оперу Г.Ф. Генделя «Юлій Цезар в Єгипті» – один з фаворитів творчого доробку композитора, що відбивається на її присутності в постановочних планах найвідоміших оперних театрів та фестивалів барокової музики на роки вперед. В ній композитор створив яскраві образи персонажів, причому незалежно від того, основний він чи другорядний. Поряд з Клеопатрою, Цезарем, Птолемеєм одним з головних персонажів опери є Сесто – син страченого полководця Помпея, який переживає втрату, бореться за честь матері, страждає та демонструє стійкість духу. Роль Сесто спеціально була написана для Маргерити Дурастанті (Margherita Durastanti), відомої італійської співачки й талановитої актриси, яка часто брала участь у постановках Г.Ф. Генделя. Образ Сесто ставить перед дослідниками декілька питань. По-перше, вокальної специфіки партії (як відомо, у М. Дурастанті було сопрано, а з часом голос трансформувався до меццо); по-друге – недостатня вивченість інтерпретаційних сенсів образу Сесто в межах сучасних постановок. До того ж, опера «Юлій Цезар в Єгипті» (саме виконавська драматургія образу Сесто) входить до творчого мистецького проєкту авторки статті, присвяченому портретам героїв барокових опер. Тож, досвід аналізу власної інтерпретації допоможе академічним вокалістам-

<sup>16</sup> Текст італійською: «In braccio dei contenti godrà felice ogn'alma più caro il suo piacer. In sen d'amica calma già lieta più sfavilla face al bel goder».

виконавцям глибше проникнути у задум автора та обрати шлях відтворення образу Сесто.

Одне з завдань – виявити специфіку виконавської драматургії образу Сесто з опери «Юлій Цезар у Єгипті» Г. Ф. Генделя та прослідкувати окремі приклади її втілення в інтерпретаціях сучасних виконавців.

Опера «Юлій Цезар» (*Giulio Cesare in Egitto*) Георга Фрідріха Генделя – одна з його найвідоміших опер, яка була вперше представлена у Лондоні в 1724 році. В основі опери лежать історичні події та персонажі, що пов'язані з життям римського імператора Юлія Цезаря та ситуація, що розгортається в одному з його походів (Єгипті), однак опера, звісно, не відображає історичну правду в деталях і скоріш наштовхує до роздумів про політику, владу та любов.

Сама опера – типова для жанру *seria*, в ній закладена пишність вистави, збільшено число статистів і вважається, що в ній більшого значення набувають сцени з хором та оркестрові епізоди. Чітко показано дві сфери: благородства (Клеопатра, Цезар, Корнелія, Сесто) та зла (Птолемея, Акілла).

Щодо основних героїв, то композитор досить влучно їх підкреслив: їхні характеристики відрізняються за музичним наповненням, тембральним забарвленням, роллю в сюжеті, драматизмом, емоційністю. До того ж всі характери подано у розвитку (Клеопатра, Цезар, Сесто), тому особливе значення приділено не просто арії як основній характеристиці, а великим сценам-монологам і взагалі розгорнутим сценам, в які залучено хористів, та статистів.

У різних редакціях партитур є відмінності у залученні різних типів оперних голосів. Так, наприклад, Цезар в одній редакції – кастрат-альт, а в другій позначається – бас; головного злодія – Птолемея можуть співати і кастрат, і тенор, і бас; Куріо – бас і тенор. В сучасних реаліях, звісно, залучаються й контртенори. Зокрема, це стосується безпосередньо образу Сесто, я кого з однаковим успіхом втілюють на сцені і меццо-сопрано, і контртенори.

З відомих історичних фактів з життя реального героя відомо, що жив Sextus Pompeius у 67-35 рр. до н.е (саме тоді розгортається й дія опери – 48 рік до н. е., Александрія, Єгипет). Батьки Сесто – трибун та полководець Гней та римська матрона Муція Терція, сам він після страти батька боровся з Цезарем, а потім сам став видатним полководцем. В опері Сесто прописаний як герой, якого змінюють обставини життя. Так, на початку він отримав звістку про смерть батька, а в кінці сповнений рішучістю боротись на боці Цезаря. Музика допомагає розкрити глибину цього персонажа, адже його арії за характером вражають емоційністю та пристрасністю. Образ Сесто втілюється у низці сольних арій, котрі підкреслюють його внутрішню боротьбу і як результат – передають процес трансформації з вразливого та приголомшеного підлітка у рішучого і впевненого героя, нащадка свого батька.

Його характеристика представлена у 5 аріях та дуеті.

У першій арії Сесто з 1 акту – «*Svegliatevi nel core*»/ «Дозвольте мені у серці» бачимо засмучену молоду людину, яка вирішила помститися за свого батька<sup>17</sup>.

Ця арія є однією з найяскравіших в опері: вона має героїчний характер (у вступі втілений через характерний квартовий хід) та строгу мелодичну лінію. Відповідно обрано тональність крайніх частин – c-moll, середня, звернена до образу загиблого батька, написана у Es-dur. За афектом, це типова арія помсти, але наявність середнього розділу збагачує стереотипність вираження афекту. В тексті – емоційний відклик на прийняте рішення: «Прокиньтесь в серці, /Фурії ображеної душі, /Щоб зробити зраднику /Сувору помсту! /Привид мого батька /Поспішає мені на захист /Говорячи: «Від тебе, сину мій, /Очікується непохитність»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> В речитативі якраз й вибудовується рішучість помсти: «Марні скарги, /Настав час, о Сесто, /Помститися за батька, /Пробудити для помсти /Ліниву душу, /Яка, ображена тираном, / даремно відпочивала» (Текст італійською: *Vani sono i lamenti; /è tempo, o Sesto, ormai /di vendicar' il padre, /si svegli alla vendetta l'anima neghittosa, /che offesa da un tiranno invan riposa*). Переклад – авторки статті.

<sup>18</sup> Італійською: «*Svegliatevi nel core, /furie d'un alma offesa /a far d'un traditor /aspra vendetta! /L'ombra del genitore /accorre a mia difesa, /e dice: a te il rigor, /Figlio, si aspetta*».

Щодо виконання цієї арії, то варто зазначити, що вона написана у достатньо швидкому темпі, і хоча у зручному для меццо діапазоні (с1- g2), але в мелодиці є велика кількість стрибків. У середній частині задовгі фрази вимагають володіння диханням. Мелодика рухається вгору, що вимагає посилення звучності, динамічні нюанси важливі у середній частині.

Зовсім інакша за настроєм арія I акту «*Cara speme, questo core*», яка має світлий характер. Її основна тональність Es-dur, середина – c-moll (віддзеркалення тонального плану арії «*Svegliatevi nel core*»), діапазон – d1-g2.

Перед нами постає інакший Сесто – більш дорослий юнак, сповнений надією і заручившись підтримкою Клеопатри, він планує помсту за смерть батька: «Дорогоцінна надія/ цьому серцю /ти починаєш лестити /Небо, здається, /прихильне до вас /мої кривди помстяться»<sup>19</sup>. Арія є однією з найпрекрасніших в оперному доробку Г.Ф. Генделя. Складність для виконавця полягає у диханні, ритміці (примхливий ритмічний малюнок). Мелодія починається висхідним та низхідним рухом, ніби з небес. Фрази традиційно для такого стилю арій тривалі, багато ритмічної орнаментики, необхідно тримати дихання, володіти *vibrato* (треба пам'ятати, що спочатку треба відчутти звук, «закріпити» його, а потім – вібрувати, легко відпускаючи гортань. В цій повільній арії доречно вживати так званий «білий звук», розвинути його і закінчити у аподжатурі трелі. Але це залежить від конкретних слів. Також важливо не «садити» початок фрази, а вести її до смислової кульмінації (зазвичай в кінці).

Справжнім діамантом можна вважати дует матері та сина (Сесто та Корнелії) з I акту – *lamento* «*Son nata lagrimar*». Поєднання двох низьких голосів урізноманітнює колористику тембрів та насичує дует драматизмом, підкреслює глибокий відчай, приреченість долей матері і сина: «Я народився, щоб плакати / Я народився, щоб зітхати, / і моя солодка втіха, ах, завжди

<sup>19</sup> Італійською: «*Cara speme, / questo core /tu cominci a lusingar. / Par che il ciel / presti favore / i miei torti a vendicar.*»

плакати. /Якби доля нам зрадила, / на спокій і радість, /ніколи більше не зможу сподіватися. / Я народився, щоб плакати / Я народився, щоб зітхати, / і моя солодка втіха, ах, завжди плакати»<sup>20</sup>.

Дует вирізняє особлива співучість, в стилістиці – елементи плачу, зітхань. За жанром це сициліана. З вокальної точки зору дует написаний в зручному діапазоні, тільки закінчення теситурно ускладнено.

Наступна арія *bravura* «*L'angue offriposa*» з II дії 2 картини знов втілює нову грань персонажа. Сесто живе мрією про помсту, ідея якої наявна вже в речитативі (слова: «Сином не є той, хто не мстить, /хто не піклується про батьківське лихо. /Тож до помсти /готуйся, сильна душа, /і перед смертю дай іншим смерть!»<sup>21</sup>) та розвивається далі: «Ображена душа не спочиває, /якщо отрута спочатку не пошириться в кров злочинця всередині. /Так душа моя не сміє /здаватися гордовитим і великим, /якщо він не розплутає злого серця. / нечестиве серце»<sup>22</sup>. Арія складна для виконання і насичена технічними задачами: при діапазоні *c1-g2* майже весь час використовується висока теситура, колоратурна техніка та інтервальні стрибки.

В двох наступних аріях спостерігається суттєва трансформація образу Сесто: «*L'aura che spira*» (з II акту) та «*La giustizia ha già sull'arco*» (III акт, сцена 2). Вони продовжують висвітлювати героїчні риси даного героя, про що свідчить бравурність та рішучість характеру виконання.

Тональність арії «*L'aura che spira*» *e-moll*, середня частина – у паралельному *G-dur*, діапазон *h<sub>m</sub>-g<sub>2</sub>*. Намагаючись стратити Птоломея – вбивцю свого батька, Сесто зустрічає супротив в обличчі радника Птолемея Акілли. Від відчаю він намагається звести кінці з життям, але Корнелія його переконує рухатись далі і ось він знов сповнений рішучості помститися, що відбивається у відповідному ритмічному малюнку.

<sup>20</sup> Італійською: «*Son nata a lagrimar /Son nato a sospirar, /e il dolce mio conforto, ah, sempre piangerò. /Se il fato ci tradì, /sereno e lieto di, /mai più sperar potrò. /Son nata a lagrimar/Son nato a sospirar,/e il dolce mio conforto,/ah, sempre piangerò.*

<sup>21</sup> Італійською: «*Figlio non è, chi vendicar non cura del genitor lo scempio. /Su dunque alla vendetta /ti prepara, alma forte, /e prima di morir altrui dà la morte!*»

<sup>22</sup> Італійською: «*L'angue offeso mai riposa, /se il veleno pria non spande dentro il sangue all'offensor. /Così l'anima mia non osa /di mostrarsi altera e grande, /se non svelle l'empio cor. /l'empio cor.*

В арії «*La giustizia ha già sull'arco*» з III акту Сесто в іншому статусі – він об'єднав сили з Цезарем і той хоче довірити йому керування певної частини своїх військ. Тож Сесто не тільки плекає надію нарешті помститися за смерть батька, але й розробляє план, як пройти підземними коридорами у палац Птолемея: «Правосуддя вже на дузі /готова стріла до помсти, /покарати зрадника. / Наскільки пізніше буде стріла, /настільки жорстокіше він чекає /свого покарання, нечестиве серце»<sup>23</sup>. Арію написано у g-moll, середня частина – у паралельному B-dur, діапазон – d1-g2. Складність для виконавця міститься у довжині пасажів, які устроєні на верх діапазону, широких стрибках, швидкому темпі, фразуванні – все це складає певне випробування на витримку. До того ж, є певна незручність (для не носіїв італійської мови) при виконанні. Зокрема це:

- подвійні приголосні вимагають додаткового акцентування при вимові, бо при співі більшість приголосних приглушуються;

- голосні «а», «о», «е», які в італійській манері вимови озвучуються з «округлою» артикуляцією, що сприяє правильному звукоутворенню, формуванню високої вокальної позиції, точної інтонації та відповідає гарному звучанню;

- приголосні на початку слова після попереднього, яке закінчується на голосну (не має офіційного правила, це у італійців виходить автоматично) – мають вимовлятися з наголосом;

- не варто приглушувати приголосні на кінці слів.

Підсумовуючи, вкажемо, що Сесто прописаний композитором як емоційний персонаж, який проходить складний шлях від відчуття болю та розпачу до дорослого і рішучого воїна, який здатний також співчувати. З одного боку, Сесто – герой трагічний, бо саме трагедія з батьком рухає його діями. З іншого, – ліричний, що особливо відчутно у сценах з матір'ю. Композитор ускладнює образ Сесто мотивом морального вибору і весь цей

<sup>23</sup> Італійською: «*La giustizia ha già sull'arco /pronto strale alla vendetta /per punire un traditor. /Quanto è tarda la saetta /tanto più crudele aspetta /la sua pena un empio cor*».

внутрішній шлях до зрілості закарбовано в аріях та має відтворюватись в інтерпретаціях виконавців.

«Юлій Цезар в Єгипті» – опера, яка цікаво представлена на світових оперних сценах. Існують історичні постановки Рене Якобса, Марка Мінковскі, відомими та гучними були вистави в Театрі Монне в Брюсселі (1988 р.) і Театрі Нантер-Амандьє в Парижі (1990 р.) під орудою Пітера Селларса і диригента Крейга Сміта. Режисер переніс місце дії у майбутнє і на Далекий Схід. Партію Сесто виконала Лоррейн Гант Ліберсон/ Lorraine Hunt Lieberson, інтерпретація якої відрізняється великою емоційністю, розкриттям внутрішнього конфлікту персонажа, створила його надзвичайно живим та реалістичним. Виразність її голосу та експресивна гра зробили виконання партії Сесто Лоррейн Гант Ліберсон одним із найяскравіших. У виставі, представленої Deutsche Opera у 2022 р. партію Сесто виконала меццо-сопрано Кеті Ковентрі/ Katie Coventry, яка співає близько до оригіналу, має вражаючий вокальний діапазон і техніку, поєднуючи драматизм та лірику, передаючи емоції героя за допомогою змін тембру, динаміки та артикуляції. Можливо, деякі аспекти її акторської гри можуть виглядати менш виразно, порівняно з іншими втіленнями ролі, але саме через спів вона передає перетворення героя упродовж опери з вразливого підлітка на мужнього чоловіка.

Також цікавим, на наш погляд, є інтерпретація образу Сесто меццо-сопрано Ізабель Леонард (Паризька опера, 2011, постановка Лорана Перрі, диригент Еммануель Хайм). Вокальна майстерність дозволяє співачці перетворювати музичні фрази на виразні оповіді з динамічними акцентами та нюансами. Її тембр здатен легко переходити від інтимності до напруження, створюючи образ героя, який внутрішньо конфліктує сам з собою. Це посилюється радикальним режисерським рішенням (режисер створив театральний простір, що відображає внутрішній світ героя, а також підкреслює соціальні аспекти сюжету), який не суперечить бароковій естетиці.

Наостанок згадаємо виставу, в якій роль Сесто виконує відомий французький контртенор Філіпп Жарускі/ *Philippe Jaroussky*. Його голос вміло втілює почуття та емоції, створюючи звучання, яке відображає внутрішню боротьбу і розвиток персонажа. В концепції режисера Джованні Антоніні інтерпретація Ф. Жарускі робить Сесто важливим учасником конфлікту.

### 2.3. Образ-портрет-характер та його відтворення співаком

До докладного аналізу виконавської драматургії додамо портретні характеристики тих арій, які були виконані протягом проекту і складають яскраві портретні характеристики

#### 2.3.1 Генеза «портретності» в лютнево-вокальних піснях Д.Доуланда і Т.Крекійона

Протягом ХХ століття в зв'язку з виникненням інтересу до репертуару вокально-лютневої музики, популярності набула музика одного з засновників першої національної композиторської школи Джона Доуланда (1563–1626 рр.) – англійського композитора та королівського лютниста епохи Відродження.

Більшість музики Дж. Доуланда створена для лютні. В основному, це сольні п'єси, переважно з танцювальною основою: павани, гальярди, алеманди, жиги, граунди; пісні («арії») для голосу та лютні, консорти (у тому числі за участю лютні). Головною спадщиною композитора є збірка пісень у партитурі та з аранжуванням для лютні, що вийшла під назвою «The book of songs or ayres etc».

Другий твір з цієї збірки «**Flow, my tears**» (рання версія: «Flow my teares drop from your Spring») – лютнева пісня (зокрема, «ауре») спочатку мала інструментальну версію під назвою «Lachrimae ravane» у 1596 році. Це найвідоміший «ауре» Дж. Доуланда, який став його фірмовою піснею, як буквально, так і метафорично: час від часу він підписував своє ім'я «Jo: dolandi de Lachrimae».

# Flow my tears

*Lachrimae*

John Dowland

Voice  
 Flow my tears fall from your springs, Ex - il'd for ev - er let me mourn: Where  
 Down vain lights shine you no more, No nights are dark e - nough for those That

Guitar

## Оригінал

*Flow, my tears, fall from your springs!  
 Exiled for ever, let me mourn; Where  
 night's black bird her sad infamy sings,  
 There let me live forlorn.*

*Down vain lights, shine you no more!  
 No nights are dark enough for those  
 That in despair their lost fortunes deplore.  
 Light doth but shame disclose.*

*Never may my woes be relieved,  
 Источник [teksty-pesenok.com](http://teksty-pesenok.com)  
 Since pity is fled;  
 And tears and sighs and groans my weary  
 days  
 Of all joys have deprived.*

*From the highest spire of contentment  
 My fortune is thrown;  
 And fear and grief and pain for my deserts  
 Are my hopes, since hope is gone.*

*Hark! you shadows that in darkness dwell,  
 Learn to contemn light  
 Happy, happy they that in hell  
 Feel not the world's despite*

## Переклад

Течить, сльози мої, спадайте з ваших  
джерел!  
Вигнаний назавжди, нехай я оплакую;  
Там, де чорна пташка ночі співає її  
сумна ганьба,  
Там нехай я живу безлюдно.  
Геть марні вогні, більше не світи!  
Жодна ніч не є достатньо темною для  
них  
Що в розпачі оплакують свої втрачені  
статки.  
Світло дає, а сором відкриває.  
Ніколи мої біди не будуть полегшені,  
Джерело [teksty-pesenok.com](http://teksty-pesenok.com)  
З жалю втік;  
І сльози, і зітхання, і стогін мої стомлені  
дні  
Усіх радощів позбавили.  
З найвищого шпилья задоволення  
Моя доля кинута;  
І страх, і горе, і біль за мої заслуги  
Це мої надії, оскільки надії немає.  
слухай! ви тіні, що живете в темряві,  
Навчіться зневажати світло  
Щасливі, щасливі вони, що в пеклі  
Не відчувай себе незважаючи на світ.

Пісня починається з мотиву падаючої сльози (*a1 – e1* поступово) на  
тексті «Flow, my tears». Цей тип мотиву (символ печалі) був поширений в  
музиці часів Єлизавети.

Більшість інструментальних версій цієї пісні мають назву «Lachrimae»  
(або «Lachrymae», буквально сльози). І це не випадково, тому що спочатку

була написана інструментальна версія, як «Lachrimae pavane» в 1596 році, а пізніше були додана літературна лірика.

Вважається, що текст було створено під впливом музики і, можливо, автором був сам Дж. Доуленд. Англійський музикознавець Пітер Холман [41] стверджує, що перший паван Lachrimae (званий Lachrimae Antiquae або Старі сльози) є можливо, найпопулярнішим і найпоширенішим інструментальним твором того періоду. За словами П. Холмана, він існує приблизно у 100 рукописах та друкованих виданнях по всій Європі, включаючи Англію, Шотландію, Нідерланди, Францію, Німеччину, Австрію, Данію, Швецію та Італію.

«Lachrimae» у різних аранжуваннях для ансамблю та соло має тенденцію бути абстрактнішою, тому «остаточної» версії п'єси не існує.

Дж. Доуленд та його сучасники нібито грали свої власні версії наполовину імпровізованим чином, як сучасні джазові музиканти. Популярність «Lachrimae» обумовлена його багатою мелодійністю та мотивацією.

Інші англійські композитори того періоду, як правило, давали лише одну чи дві ідеї на штаб і доповнювали їх нудним, розсіяним контрапунктом. «Lachrimae» Дж. Доулєнда, навпаки, багата безліччю різючих мелодійних ідей, що тісно і тактовно пов'язані між собою.

П'ята пісня із збірки «The book of songs or ayres etc» Дж. Доулєнда має назву «**Can she excuse my wrongs?**». Музичною основою пісні є танцювальна мелодія, гальярд.

Пісня присвячена Роберту Деверо, другому графу Ессексу, який був страчений за зраду в 1601 році після того, як повстав проти Єлизавети I. Пісню іноді називають «Граф Ессекс Гальярд», хоча ця назва зазвичай відноситься до інструментальної версії «Граф Ессекс, його гальярд», написаної для скрипки та лютні.

## Can She Excuse My Wrongs?

Traditional work written by John Dowland  
Arranged by Sting & Edin Karamazov

Gtr.	
6 - D	3 - G
5 - A	2 - B
4 - D	1 - E

♩ = c. 136



У збірці «The book of songs or ayres etc» Дж. Дауленда автори текстів часто є анонімні, їх особистості з часом губляться. З огляду на це часто є неясним, що було першим: текст чи мелодія.

### Фрагмент тексту:

*Can she excuse my wrongs with virtue's cloak?  
shall I call her good when she proves unkind?  
Are those clear fires which vanish into smoke?  
must I praise the leaves where no fruit I find?*

### Переклад:

Чи може вона вибачити мої кривди плащем чесноти?  
чи можу я називати її доброю, коли вона виявляється недоброю?  
Чи ті вогні ясні, що зникають у димі?  
Чи повинен я хвалити листя, де я не знаходжу плоду?

Лютнева пісня «**Now, o now, I need must part**» є шостою у збірці Дж. Доуленда, та як і всі інші виконується солістом чи солісткою під супровід лютні.

## Now, o now I needs must part

John Dowland

$\text{♩} = 120$

Now, O now I needs must part, Par - ting though I ab - sent mourn.  
 Dear, when I am from thee gone. Gone are all my joys at once.  
 Dear, if I do not re - turn Love and I shall die to - gether,

### Фрагмент тексту та переклад:

*Now, o now, I needs must part,*      Тепер, о зараз, мені потрібно розлучитися,  
*Parting though I absent mourn.*                      Розставання, хоч я відсутній сум.  
*Absence can no joy impart,*                      Відсутність не може принести радості  
*Joy once fled cannot return.*      Одного разу втекла радість не може повернутися.

Всі тексти пісень зі збірки «The book of songs or ayres etc» не мають метричної структури, яка б добре поєднувалася з музикою, і часом змушують співаків робити незвичайні словесні наголоси.

Прикладами є наступні пісенні фрагменти.

Сімнадцята лютнева пісня зі збірки – «**Come again, sweet love**»:

### Come again, sweet love

Anonymous John Dowland  
(1563–1626)  
realized by Richard Walters

Moderately mp

1. Come a - gain, sweet love doth might  
 2. Come a - gain, that I might

now cease in - vite Thy grac - es that re - frain To do me  
 cease to mourn Through thy un - kind dis - dain, For now left

### Фрагмент тексту та переклад:

*Come again, sweet love doth now invite*  
*Thy graces, that refrain*

*To do me due delight,  
To see, to hear, to touch, to kiss, to die  
With thee again in sweetest sympathy.*

Приходь знову, солодка любов тепер запрошує  
Ваші милості, цей приспів  
Щоб зробити мені належне задоволення,  
Бачити, чути, торкатися, цілувати, померти  
Знову з тобою в найсолодшому співчутті.

### Двадцята лютнева пісня – «Come, heavy Sleep»

**Come, Heavy Sleep**

John Dowland  
Fist Book of Ayres. Nr. 20  
1597.

Come, hea vy sleep! the im age of true Death:

#### Фрагмент тексту та переклад:

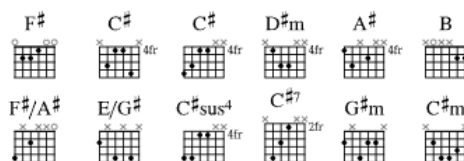
*Come, heavy Sleep, the image of true Death,  
And close up these my weary weeping eyes,  
Whose spring of tears doth stop my vital breath,  
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries.  
Come and possess my tired thought, worn soul,  
That living dies, till thou on me be stole.*

Прийди, важкий сон, образ справжньої смерті,  
І закрій ці мої втомлені заплакані очі,  
Чиє джерело сліз зупиняє мій життєвий подих,  
І роздирає моє серце зітханням Печалі.  
Прийди і оволодій моєю втомленою думкою, зношеною душею,  
Це живе вмирає, доки тебе не вкрадуть.

### Двадцять перша лютнева пісня – «Clear or cloudy»

# Clear Or Cloudy

Traditional work written by J ohn Dowland  
Arranged by Sting & Edin Karamazov



$\text{♩} = \text{c. } 88$   
Capo 2nd Fret

1. Clear or clou - dy, sweet as Ap - ril show - 'ring, Smooth or frown - ing, so —  
2. Her grace like June, when earth and trees be trimmed In best at - tire of com -  
3. Sweet sum - mer spring, that breath - eth life and grow - ing In weeds as in - to —

## Фрагмент тексту та переклад:

*Clear or cloudy, sweet as April show'ring,  
Smooth or frowning so is her face to me,  
Pleas'd or smiling like mild May all flow'ring  
When skies blue silk and meadows carpets be,  
Her speeches notes of that night-bird that singeth,  
Who thought all sweet yet jarring notes outringeth.*

Ясно чи хмарно, солодко, як квітневе шоу'ринг,  
Гладке чи насуплене, таке її обличчя до мене,  
Задоволений або усміхнений, як м'який травень, що весь тече  
Коли небо синіє шовком, а луги — килимами,  
Її промови ноти того нічного птаха, що співає,  
Хто думав, що всі солодкі, але різкі ноти перевершують.

За нашими спостереженнями, «портретність» тут виявляється саме з огляду на творчість Д.Доуленда й презентує саме його композиторський

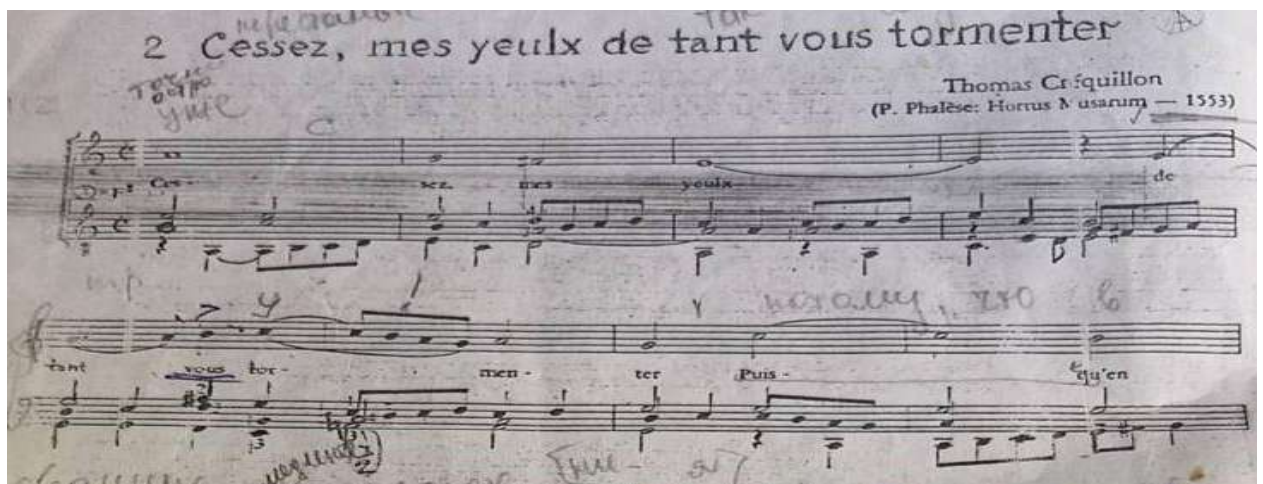
стиль, бо оптимістичні енергійні стиль та темп музики представлених пісень дещо суперечать похмурому настрою текстів, але в цілому формують загальний настрій музичної збірки «The book of songs or ayres etc» Дж. Доуленда як сумно-мрійливий, навіть меланхолійний.

Яскравим представником французької культури доби Ренесансу був **Томас Крекійон (1505 – 1557 рр)** – франко-фламандський композитор.

Спадщиною Т. Крекійона переважно вважається духовна та світська вокальна музика: Повне зібрання творів композитора опубліковано в серії «Corpus mensurabilis musicae»: майже 200 французьких chanson, 12 мес, більше 100 мотетів.

Про славу Т. Крекійона, за словами музиколога М. Хама (Нам, [37]), свідчить той факт, що саме його ноти (шансон «Toutes les nuits») у 1561 році розмістив Ієронім Босх на своєму полотні. Музичний матеріал Т. Крекійона брали за основу такі композитори XVI ст. як Франсіско Герреро, Якоб Хандль (Галлус), Орландо Лассо та інші

Твір «**Cessez mes yeulx de tant vous tourmenter**» написано в стилі духовного співу. Прозора фактура виконання надає твору піднесену легкість, яка доповнюється нівельованністю тембрової та вібраційної подачі голосу.



#### Фрагмент тексту

*Cessez mes yeulx de tant vous tourmenter  
qu'en vous pleurs n'y a point d'allegeance.  
et vous mon cœur cesses de souspirer,  
et désormais prenez en patience.  
ce mal est tel que je n'y sçay science.*

*fort seulement qu'il ne peut pas enpirer.  
c'est desconfort. c'est ma d'esesperance  
Qui me fera longuement martirer  
Qui me fera longuement martirer.*

Переклад:

А перестань моїм очам мучити тебе так сильно,  
оскільки в тому, що ти плачеш, немає відданості.  
а ти, моє серце, перестань зітхати, а віднині терпи.

Це зло таке, що я не знаю, що воно таке.

сильний лише тим,  
що він не може стати гіршим.

це комфорт.

це моя надія

Хто змусить мене довго молотити

Хто мене довго буде молотити.

Тож, на наш погляд, ренесансні пісні (в наведених зразках) є передтечею портретності арій, які в епоху Бароко склали основу не тільки опер, але й мадригалів, ораторій, серенад тощо.

### **2.3.2. Символізм образів Г. Перселла (на прикладі «Music for a While» та «Hark! The echoing air a triumph sings»)**

Генрі Перселл – найвідоміший англійський класик, чия композиторська спадщина є творчим явищем рідкісної індивідуальної сили та унікальною англійською формою музики бароко.

Арія da capo «Music for a While» з музичної драми «Едіп» – це вокальний твір для голосу (зазвичай сопрано або тенора), який виконується під супровід клавесину та бас-віолончелі. Це друга з чотирьох частин випадкової музики Г. Перселла до версії п'єси «Едіп» Софокла, Джона Драйдена та Натаніеля Лі, опублікованої в 1679 році.

Сьогодні арія про чудову силу музики часто виконується контртенорами та сопрано:

Оригінал:

*Music for a while  
Shall all your cares beguile.  
Wond'ring how your pains were eas'd*

*And disdain'g to be pleas'd  
 Till Alecto free the dead  
 From their eternal bands,  
 Till the snakes drop from her head,  
 And the whip from out her hands.  
 Music for a while  
 Shall all your cares beguile.*

Переклад:

*Музика на якийсь час перетворить  
 Усі твої турботи у міражі.  
 Як за помахом чарівної палички вицухне біль.  
 І зглянеться на приречених  
 Фурія Алектто,  
 І впаде батіг з її руки.*

The image shows a musical score for a piece titled 'Music for a while'. It consists of three systems of staves. The first system is for the Clavecin (Clavichord), with a treble and bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The second system is for the voice (A.), with a treble clef, the same key signature and time signature, and lyrics: 'mu - sic for a while, Shall all your cares be - guile, — shall all, all,'. The third system is for the Clavichord (Cla.), with a treble and bass clef, the same key signature and time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Голос супроводжується інструментальною партією з висхідним основним басом. Додаткові гармонії були б забезпечені музикантами, які грають бас континуо, довжина якого у цій п'єсі становить лише три такти замість традиційних чотирьох.

У басу весь час повторюється одна тема (граунд), навколо якої візерунком заплітається найніжніша майстерно-натхненна мелодія, що мов тонким пером малює вокальний голос, співаючи про чарівну силу музики, здатну пом'якшити будь-яке, найзапекліше серце та вгамувати печалі цього життя.

В цей момент музика вражає, зачаровує моторошну фурию Алекто з волоссям зі змії, головою собаки, крильми кажана та кров'ю, що капає з очей та настільки заспокоює її, що гадюки падають з її черепа.

Голос тут виконує майже медитативну функцію, тембр має бути прозорим, а вокальне вібрато максимально нівелюється.

Наступний твір Г. Перселла, задіяний нами для аналізу – це арія «Hark! The echoing air a triumph sings» з опери «Королева фей», яку композитор написав в 1692 році.

Французькі, італійські та англійські музичні традиції в опері органічно вплетені Г. Перселлом в текстову канву вільного переказу твору В. Шекспіра «Сон в літню ніч».

Магічна музика поєднала у собі музичний досвід європейських шкіл: італійської – в основі; французької – в хорах й танцях; англійської – в оркестровій поліфонії з дивовижними дисонансами та в знаменитих англійських піснях.

В музиці свідомо відсутній оригінальний текст п'єси В. Шекспіра «Сон літньої ночі»; Г. Перселл метафорично пов'язав із сюжетом самостійні музичні епізоди всередині кожного акту.

Навідміну від п'єси Шекспіра, де вільно поєдналися лірика, фантастика та комедія, у опері Г. Перселла химерно сусідяться п'яний Поет та Алегорія ночі, Пори року розповідають про себе в аріях, китайці співають про радощі життя, а мавпи танцюють, як люди.

Хоча більшу частину опери звучать голосні фанфари, труби та літаври, найцікавішим залишається сентиментальна частина опери з її тонкою емоційністю. Музика постійно делікатно зачаровує слухача, вимагаючи від виконавців тонкої майже тендітної інтерпретації.

Цікаво, що рукопис цієї опери має загадкову долю: він був втрачений невдовзі після смерті композитора в XVII столітті та вважався загубленим. Лише на початку XX століття партитуру було відкрито наново.

У музиці «Королеви фей», поряд з аріями, ансамблями, хорами, багато експресивно мальовничих інструментальних номерів, у тому числі й балетних. Їхня образність, навіть без слів, є визначеною та відчутною, як у вокальних номерах.

Перед початком вистави чотири п'єси для струнних інструментів звучать своєрідною сюїтою – перша пара п'єс (Прелюдія та Хорнпайпи) має назву «Перша музика», а друга (Арія та Рондо) – «Друга музика». Все це нібито винесено за межі уявлення. Після урочистих фанфар увертюра у двох частинах (D-dur, струнні та труби) звучить поліфонічно та світло-триумфально.

Опера «Королева фей» з її музикою є цілком оригінальною формою повноцінної англійської опери з необхідною цілісністю музичної концепції, яка визначає оперну драматургію.

Цілісність концепції в єдності музично-образного ладу, в тональних співвідношеннях як на близьких, так і на далеких відстанях, у всьому, що слід оцінювати як «інтонаційний сюжет» у музиці Г. Перселла.

Перша дія п'єси відбувається без музики, і лише до кінця звучить ідилічний дует, що оспівує життя на лоні природи та розігрується музична сцена п'яного поета-зайки, який заблукав у лісі та опинився в королівстві фей, які розважаються, сміючись над ним.

В образі поета представлена нарочита сільська буфонада, тоді як витончене, яскраве скерцо описує казковий хор фей. У кінці першої дії виконується мелодійна Жига, яка набула широкої і популярності в Англії.

Музика другої дії асоціюється з двома контрастними групами образів – Лісовою ідилією та алегорією Ночі, що постають всередині.

Перша представлена сильними картинно-образотворчими елементами, з яких виростає поетична образність. Хор, балет, аріозність – все колоритне, просякнуте поезією природи, підпорядковане єдиній, яскравій структурі почуттів.

«Концерт птахів» на тему «щебетання» (цикл варіацій на *basso ostinato*), в якому хор та балет представлені з характерними перегуками; колоритні та візуальні моменти з багатьма тембральними тонкощами регістру та фактури протистоять феномену Ночі з супутніми їй Таїнством, Таємною та Сном своєю яскравою образною структурою.

Кожен з представлених алегоричних персонажів виконує свою арію, звуковий колорит темнішає до тих пір, поки не почнеться арія Сну та хору, які завершує загальний фінальний танець Сну.

Над усім в цій сцені височить арія Ночі (c-moll,  $3/2$ , повільний темп), сувора, велична, у супроводі струнних з сурдиною

Багатоголосся струнних, *a cappella*, пластична широка мелодія без декламаційних вигуків, повільний рух створюють не драматичну напругу, а особливий, трагічний спокій, властивий тільки Ночі.

Третя дія є дещо інтермедійною по відношенню до першої та останньої музичних частин. Музика зосереджена в «сцені на сцені», яку грають перед Ткачем на прохання Титанії, поєднуючи фантастику з комізмом.

Тут є «своя» увертюра й виступи дріад чи німф з піснею чи арією, танці фей та «зелених людей», дует Буффона Корідона та Мопса, танець женців... Наприкінці третьої дії представлені хорнпайпи.

Музичні образи в четвертій дії мають інший характер. Прославлення сонця, що сходить, уособлює Фебом на колісниці. Виступи Пір року перед ним спонукають Г. Перселла зіставляти яскраві «тріумфальні» образи, урочисті, навіть героїчні, з іншими — лірично зосереджені, драматичні, іноді трагічні.

П'ятичастинна «симфонія» D-dur відкриває цей ряд сцен. У ньому чергуються урочисті трубні, радісно-світлі швидкі частини (перша, четверта) із зовсім іншими: третя частина (Largo, h-moll) пройнята почуттям піднесеної поетичної скорботи, у п'ятій частині (Adagio, D-dur) наростає драматична напруга.

Друга частина циклу – спокійна, «задумлива» поліфонічна Канцона. Навряд чи така композиція могла бути суворо підпорядкована програмі прославлення сходження Феба з неба на землю.

Г. Перселл створив оркестровий цикл самодостатньої цінності, що охоплює коло контрастних образів, як найперспективніші інструментальні цикли його часу. Далі йдуть музичні номери, що прославляють Сонце, що сходить (дует, арія, хор). Перед богом Сонця виникають та минають одна за одною Пори року: Весна, Літо, Осінь і Зима.

Яскравий, поетичний образ Весни створює пластична, гнучка мелодія сопрано в супроводі одних струнних (арія h-moll).

Літо представлене сільською ідилією, легким танцем (арія G-dur, альт з гобоя). Меланхолійним сумом дихає лірична Осінь (арія e-moll, тенор і солируючі скрипки). Скорботна Зима уособлює смертельне заціпеніння (арія a-moll, бас зі струнним квартетом).

Емоційно-образною вершиною в цьому циклі «Пори року» безсумнівно є арія Зими. Відчуття болісної, гострої, але скутої скорботи в ній подано в суворому, «замурованому» вираженні. Хроматична остинатність пронизує всі голоси струнного квартету, жодна інтонація не дає доступу до яскравішого світу почуттів, басова партія зберігає загально темний колорит, рух обмежений, свобода безсила. Це образ страшного, крижаного заціпеніння Зими створений Г. Перселлом.

П'ята дія має загалом святковий, величальний характер: відбувається шлюб трьох закоханих пар. У фантастичному китайському саді блаженства звучить блискуча вітальна **арія Юнони «Hark! The echoing air a triumph sings»**.

Оригінал:

*Hark! the echoing air a tri...umph sings*

*A tri...umph*

*A tri...umph, triumph sings*

*And all around, and all around*

*Pleased Cupids clap their wings*  
*Clap clap clap*  
*Clap their wings*  
*Pleased Cupids clap their wings*  
*And all around, and all around*  
*Ple...ased Cupids*  
*Clap clap clap, clap clap clap*  
*Clap their wings*  
*Clap, clap, clap*  
*Clap their wings*  
*Ple...ased Cupids clap their wings*  
*You might also like*

Переклад:

*Слухай! слухай! луна повітря співає триумф*  
*Слухай! луна повітря співає триумф*  
*Три...умф*  
*Три...умф, триумф співає*  
*І навколо, і навколо*  
*Задоволені амури плескають крилами*  
*Хлоп хлоп хлоп*  
*Плескають крилами*  
*Задоволені амури плескають крилами*  
*І навколо, і навколо*  
*Задоволені амури*  
*Хлоп хлоп хлоп, хлоп хлоп хлоп*  
*Плескають крилами*  
*Хлоп, хлоп, хлоп*  
*Плескають крилами*  
*Задоволені амури плескають крилами*  
*Вам також може сподобатися*

## Hark the ech'ing air!

1

original key

ANONYMOUS

HENRY PURCELL  
realized by  
BENJAMIN BRITTEN

**Quick and brilliant**  
*f* (repeat *p*) (clear)

Hark! hark, the ech - 'ing air a tri -

(like trumpets)  
*f* (repeat *p*) always staccato

umph sings. Hark, the ech - 'ing air a

trii umph sings. a

яка оспівує китайця і китайку, у цьому саду – танець шести мавп, вхід Гімени, віртуозні арії тріумфу (колоратурні пасажі та блискуче «концертування» труби).

Вокальна лінія витончена, з послідовністю мотивів і фразових фрагментів, які чергуються з мелізмами на окремі слова. Вокальна партія в цій арії наповнена щирою чуттєвістю та щедрою емоційною енергетикою та потребує чудового володіння всім арсеналом прийомів барокового виконавства, які дозволять виконавиці однаково впевнено почуватися як в *santabile*, так і в швидких пасажах та у верхньому регістрі.

Своїм дивним дисонансом «Скарга» вривається в загальну атмосферу такого «апофеозного» дійства. Навіть сценічний привід для цього здається якимось випадковим. На початку веселого весільного торжества, після арії Юони, на прохання Оберона, має бути виконана пісня про нещасливе кохання, а саме «Скарга» (тобто буквально плач).

Так звучить сопранова арія (у супроводі скрипки соло) «O let me weep») – не від імені якогось героя, а просто як лірична вставка. Це один із найкращих прикладів вираження трагічного початку Г. Перселла.

Характерні прийоми музичної мови та формування в кінцевому підсумку подібні до інших зразків *lamento*, але їхній зв'язок та вигляд цілого, зазвичай, унікальні.

Мінор (d-moll), повільний, розмірений рух інструментальної партії, низхідні хроматизми в остинатному басі (з відхиленнями від нього в середній частині форми *da capo*), початкові декламаційні звороти в мелодиці голосу, важкі паузи на сильні долі, скрипковий спів, коли зтихає голос.

Все нібито витримано в *lamento* перселлівського типу: гостро усвідомлюється приреченість, фатальна нездоланність сумної долі – і ніжна, покірна. лірична скарга, в якій людський голос ще відгукується на скрипку. Тому і Зима і Скарга є різними втіленнями трагічних образів у Г. Перселла в опері «Королева фей».

Концепція опери музична, а не оперна, бо численні номери, не мають єдиного окресленого сюжетного стрижня, постійно виникають нові сцени та епізоди, відбувається розвиток дії, що залишається поза музикою. *Це видатний приклад свіжої енергії, яка характеризує мелодії композитора.*

На сьогодні виконання опери Г. Перселла «Королеви фей» у традиціях XVII століття викликає сумніви, можливо тому цей твір з його винятковими перевагами (і тонкощі музичної фактури, і неповторне поєднання вибухової активності та повільного перебігу, і помітного, трохи грубуватого напору та аристократичної витонченості) частіше можна почути на концертній сцені. А арія «Hark! The echoing air a triumph sings», стосовно вокально-технічних та виконавських завдань, є однією з професійно-показових. Тому в своєму концертному арсеналі її мають практично всі видатні барокові співачки.

### 2.3.3. Герої та коханці (на прикладі арій А. Скарлатті, Г.Ф.Генделя, А.Вівальді, К. Монтеверді)

Важливою ланкою між манерою співу раннього італійського бароко XVII століття (з центром у Флоренції, Венеції та Римі), та класичною школою XVIII століття (з найяскравішим представником В. А. Моцартом) є музичні форми Алесандро Скарлатті.

Наприклад, арія «**Toglietemi la vita ancor**» з його ранньої опери «Помпей», в якій композитор майстерно поєднав із акомпанементом сконструйовані модуляційні форми. Сама вокальна партія вимагає постійного слухового контролю за позицією звуку та володіння плавним звуковеденням на вільному й довгому диханні.

#### Оригінал:

*Toglietemi la vita ancor,  
crudeli cieli,  
se mi volete rapir il cor,  
toglietemi la vita ancor.  
Negatemi i rai del dì,  
severe sfere,  
se vaghe siete del mio dolor,  
toglietemi la vita ancor.*

#### Переклад

Забери моє життя знову,  
жорстокі небеса,  
якщо ти хочеш викрасти моє серце,  
забери моє життя знову.  
Відмовтеся від променів дня,  
суворі сфери,  
якщо ти любиш мій біль,  
забери моє життя знову.

## Toglietemi la vita ancor

Alessandro Scarlatti  
(1660-1725)

*AND.te APPASSIONATO* *mf* *quasi a piacere* *tenuto* *f A tempo*  
 To-gile-te-mi la vi-ta,an cor, To - gile-te-mi la vi-ta,an  
 cor, cru-de-li cie - li, cru - de - li cie - li, se mi vo - te - te, se mi vo -  
 le - te ra - pi - re,il cor, se mi vo - le - te ra - pi - re,il cor,

Опера-seria «Сірой, король Персії» Г. Ф. Генделя –дванадцята опера у трьох діях, яку, композитор спеціально написав для двох відомих на той час сопрано – Ф.Куццоні та Ф. Бордоні. За основу італійсько-мовного лібрето Н.Ф. Хайм обрав лібрето П. Метастазіо з опери «Сирой» композитора Д. Сарри. Опера вперше була поставлена під орудою самого Г. Ф. Генделя в Королівському театрі (Лондон, 17 лютого 1728 р.).

Сюжет опери складають події, частково вилучені з творів письменників візантійської історії, частково вигадані. Дія відбувається у місті Селеучія. Цар Персії Хосрой II, бажаючи розширити межі свого панування, рушить зі своєю армією на схід, щоб позбавити Асбіте, царя Камбайя, царства та життя. Як переможець він не дає можливості врятуватися нікому з царської родини, окрім принцеси Еміри, дочки Асбіте.

Після довгих мандрівок вона повертається в чоловічій сукні під ім'ям Ідаспе, щоб помститися за смерть свого батька. Однак, зароджені в колишні часи, почуття Еміри до сина свого ворога – Сіроя, не зменшилися з попередніми подіями. Еміра досягає милості Хосроя і незабаром стає його довіреною особою.

В той час Хосрой II, шляхом несправедливого обману, ввідає корону не своєму первістку добродушному та справедливому Сірою, а молодшому сину хитромудрого Медарсу.

Сірой ображений рішенням батька, але не хоче помсти та відмовляє допомогати Ельмірі. Засмучена дочка царя Камбаї повідомляє Лаодиче (коханій Хосроя), яка у свою чергу любить Сіроя, що її почуття взаємні. Коли ж Сірой відмовляє Лаодиче, вона під впливом образи, спотворює ситуацію та виставляє його перед батьком як суперника-коханця.

Незважаючи на це, Сірой прощає Лаодиче та наголошує, щоб вона забула про свою любов.

Він анонімно намагається попередити батька про загрозу. Сірой страждає та не в змозі зробити вибір між коханням до палаючої помстою Емірі та синівським обов'язком, тому вирішує позбавити себе життя. Хосрой тлумачить цей жест як замах на життя Ідаспа та накузує ув'язнити Сіроя. Той, користуючись можливістю, погоджується з наказом батька. Хосрой пропонує прощення синові, вимагаючи, щоб він назвав ім'я справжнього зрадника, але все марно. Хосрой наказує стратити Сіроя.

Коли Лаодиче дізнається про долю, яка загрожує Сірою, вона заявляє про його невинність та намагається взяти провину на себе, щоб врятувати його життя. Здивована таким поворотом подій, Еміра (поки що Ідасп), намагається переконати короля скасувати своє рішення.

В цей час з'являється Арасс, командувач перської армії, та оголошує, що вже надто пізно. Еміра впадає на коліна перед царем і розкриває своє справжнє обличчя. Тоді Арасс каже Емірі, що Сірой все ще живий. Вона мчить до в'язниці, щоб перешкодити Медарсу вбити брата.

Після спасіння Сірой, Еміра, Арасс та інші рятують Хосроя від бунтівників. Сіроя оголошено царем, він прощає Медарса та Лаодиче, а Еміра відмовляється від своїх мстивих планів.

В оригінальній версії партія Сіроя була написана для кастрата. Зараз її з великим успіхом виконують як контртенори так і меццо-сопрано.

Вся глибина образу Сіроя – принца, гідного престолу, доблесного, чесного, справедливого та принципового, якого нескінченно любить народ (що готовий піднятися на його захист) розкривається у трагічно-емоційній, повній розпачу перед несправедливістю сцені у в'язниці з останнього третього акту опери.

Несправедливо засуджений до смерті батьком, введеним в оману коханням, невинний головний герой співає жалібний акомпанований речитатив «*Son stanco, ingiusti Numi*»:

(Violino I)

(Violino II)

(Viola)

STRUCK.

(Bassi)

*Son stan-co, in-gi-u-sti Nu-mi, di sof-frir li-ra-vo-stra.*

*A che mi gio-va l'in-no-cen-za, e vir-tù? Siop-pri-me il giu-sto, sin-al-za il tra-di-tor.*

під виразне інструментування п'яти струнних партій *larghetto e staccato* у досить рідкісній для того часу тональності *b – moll* звучить голос Сіроя наповнений страхом перед неминучим кінцем, який його чекає.

Змінює речитативну частину арія «*Deggio morire, o stelle*»:

Оригінал:

*Deggio morire, o stelle!  
 né all'innocenza mia  
 v'è chi contento dia,  
 né chi dia pace.  
 Io son vicino a morte,  
 e ogn'un nella mia sorte  
 o mostrasi rubelle o pur si tace.*

*Largo, e staccato.*

Violino I. II.

Violino III.

Viola.

SIROE.

Bassi.

*un poco forte*

*Deggio mori - re, o stel - le, né all' in - no - cen - za mi - a v'è chi con - ten - to*

*di - a, nè chi dia pa - ce; deggio mo - ri - re, o stel - le, né all'*

4<sub>2</sub> 6 6<sup>2</sup> *p*

6 4 *pp* 6<sup>3</sup> 5 6

6 *pp* *un poco forte*

Переклад:

*Я повинен померти, о зірки!  
 ні до моєї невинності  
 є щасливі,  
 ні той, хто дає спокій. .  
 Я близький до смерті,  
 і всі в моїй долі  
 або покажіть собі щєбінь*

У виконанні арії приволоє м'яка емоційна статика, голос монотонно виводить рулади, ніби кожен раз констатує те, що повинно статися неминуче. Музика немов випромінюється піднесеним трагізмом наповнених вокальних обертонів, поступово занурюючи слухача у стан світлої скорботи.

Сьогодні цю арію можна почути у різних концертних програмах видатних сучасних контртенорів та співачок барокового репертуару.

Чаклунство, міфологія, епос та казковість через музичне вираження «високої» академічної серйозності та легкої іронічності реалізуються в опері А. Вівальді «Шалений Роланд» цікаво та дуже віртуозно. Теми сліпоти ревності і вміння володіти почуттями є головними, але до них також додається і тема марності гри з людськими почуттями задля досягнення власної користі.

**Арія Руджерро «Sol date, mio dolce amore»** з першої дії опери А. Вівальді «Шалений Роланд» насичена віртуозними пасажами в унісон з солом флейти. В музиці образ зачарованого лицаря доповнює складна суміш звуків, створюваних приглушеними і щипковими інструментами.

Чаклунка Альчина закохується в лицаря Руджерро та використовує чарівне зілля, змушуючи його полюбити її.

Брадаманта (дружина Руджерро) застає їх разом звинувачує чоловіка у зраді, проте той зовсім не впізнає Брадаманту, продовжуючи присягатися у вічному коханні Альчині.

#### Оригінал

*Sol per te mio dolce amore  
questo core  
avrà pace avrà conforto.  
Le tue vaghe luci belle  
son le stelle,  
onde amor m'addita il porto.*

#### Переклад

Тільки для тебе моя мила любов  
це ядро  
він матиме спокій, він матиме комфорт.  
Твої незрозумілі прекрасні вогні  
вони зірки,  
де любов вказує мені порт.

## "Sol da te mio dolce amore..."

*Aria di Ruggiero dall'opera "Orlando furioso", atto I*

Grazio Braccioni A. Vivaldi

Largo

Piano (*p*)

(simile)

«La fida ninfa» («Вірна німфа», 1732) – опера А. Вівальді в трьох діях (лібрето Сципіона Маффеї). Опера була вперше виконана на відкритті Театру Філармоніко (Верона, 6 січня 1732 р.). Вона представлена послідовністю арій та речитативів, що майстерно порушується ансамблями (два дуети, тріо, квартет, квінтет і секстет).

**Арія Ельпіни «Cento donzelle»** з третьої дії, одинадцятої сцени опери є прикладом вокальної віртуозності. Спів, позбавлений будь-якої хитроці, заснований на легкості синкопованих ритмічних акцентів та прозорості декламації.

Нарешті, є момент щасливого танцю, вечірка квітів та танцюючих дівчат, які рухаються під звуки флейт, використаних А. Вівальді для підкреслення атмосфери безтурботного заміського відпочинку.

16

zel - le fe - sto - se, e bel - le, fe - sto - se, e bel - le,

Оригінал

*Cento donzelle  
festose e belle  
t'incontreranno  
con fronde, e fiori.  
Con suoni, e canti  
lieti, e brillanti  
a te verranno  
cento pastori.*

Переклад

Сто жінок  
святкові і красиві  
вони зустрінуть вас  
з листям і квітами.  
Зі звуками та піснями  
щасливі і блискучі  
до тебе прийдуть  
сто пастухів.

Можна навести ще багато прикладів портретів (окремі твори були виконані в межах проєкту, інші – яскраво віддзеркалюють характеристичність й пластику барокового співу. Наприклад, «*Si dolce è'l tormento*» К. Монтеверді – мадригал, опублікований у Венеції у 1624 році у збірці «*Quattro scherzo delle ariose vaghezze*». Автор тексту Карл Мілануцці (1590- 647) був також композитором, органістом та священником. Твір презентує новий стиль – «*recitar cantando*» – й написаний вкрай пристрасно – то портрет «солодкої муки кохання». Він складається з 4 віршів, з кожним проведенням нового куплету треба додавати незначні імпровізації, не втрачаючи головної мелодії. Головна мелодія поступово рухається донизу, постійно ніби наступаючи на бас, утворюючи дисонанс з акомпанементом, й це надає композиції відчуття неминучості, приреченості кохання. Останній є ефектним прийомом, що і створює картину загалом – муки та страждання героя. Композиція досить прониклива, сповнена пристрасності, сумніву, розчарування та надії.

Нижче наведено тексти та переклад.

<p><i>Si dolce è'l tormento che in seno mi sta, Ch'io vivo contento per cruda beltà. Nel ciel di bellezza s'accreschi fiera et manchi pietà: che sempre qual scoglio all'onda d'orgoglio mia fede sarà La speme fallace rivolgami il piè. Diletto, né pace non scendano a me.</i></p>	<p><i>Мука, яка в моїх грудях, така солодка, що я живу задоволенням сирію красою. У небі краси нехай гордість зростає, а жалість зникне: моя віра завжди буде скелею для хвилі гордості. Хибна надія поверни свою ногу на мене. Нехай не прийде до мене радість і спокій</i></p>
---	--

<p>E l'empia ch'adoro mi nieghi ristoro di buona mercé: tra doglia infinita tra speme tradita vivrà la mia fé. Per foco, per gelo riposo non ho. Nel porto del Cielo riposo haverò. Se colpo mortale con rigido strale il cor m'impiegò, cangiando mia sorte col dardo di morte il cor sanerò.</p> <p>Se fiamma d'amore già mai non senti Quel rigido core ch'il cor mi rapì, Se nega pietate la cruda beltate che l'alma invaghì ben fia che dolente pentita, e languente sospirimi un dì.</p>	<p><i>І нехай зла жінка, яку я обожнюю, позбавить мене полегшення доброго милосердя моя віра житиме серед нескінченного болю, серед зраджених надій. Для вогню, для льоду не маю спокою. У порту Небесному я відпочину. Якщо смертельний удар твердою стрілою поранив моє серце, змінивши свою долю стрілою смерті, я зцілю своє серце. Якщо полум'я кохання ніколи не відчувало це застигле серце, що мене викрало, Якщо жалість заперечує сиру красу, в яку закохалася душа, то це, безсумнівно, буде для мене одного дня тим болісним розкаяним і томним зітханням.</i></p>
---	--

**Мадригал «Lamento della ninfa» К. Монтеверді** на текст лібретиста та автора багатьох перших опер, а точніше музичних драм Оттавіо Рінуччіні – одна з найвідоміших та одна з найвиконуваних композицій автора. Видання було здійснено у 1638 році у Венеції, мадригал увійшов до 8 книги «Войовничі та любовні мадригали» (з присвятою імператору Фердинанду III). Мадригал представляє собою театральний нарис: складається із трьох складових, де крайні частини твору обрамляє чоловічий спів – пастухів. Саме вони оповідають про страждання Німфи і про нещасне кохання. Сам плач – в центрі композиції, коли пастухи коментують та співчують бідолашній, яку полишив коханий заради іншої. К. Монтеверді залишив чітку примітку: Німфа повинна співати «у ритмі душі» виразно та емоційно декламуючи (італ. термін «sprezzatura», який одним з перших ужив Джуліо Каччіні – вільне, не досить точне відтворення ритмічного малюнка, як жива мова), а хор пастухів у «ритмі руки» – суворо дотримуючись чіткого ритму, можна зробити аналогію співу – точно за диригентською рукою. Вокальна партія наповнена повтореннями слів: «Амог, Амог,Амог..... басі, басі, басі....tасі,tасі.tасі. » – «Амур, Амур, Амур.... цілуй, цілуй, цілуй..... мовчи, мовчи, мовчи.....» – монолог до Амура («Де та вірність, що присягав

зрадник.... »), щоб повернув коханого, сповнений болю, туги, ревнощів. Дуже чуттєва і ніжна арія, повна довгих фраз, краса яких підкреслюється особливостями виконання барокового співу: користування вібрато тільки на прикінці довгої ноти чи фрази, зайвий раз «не розхитувати» голос, наближаючи до інструментального звучання. Наприкінці пастухи роблять підсумок: «*Si, tra sdegnosi pianti, spargea le voci al ciel: così ne' cori amanti mesce Amor fiamma e gel*». – «Так, крізь гнівні сльози звертала вона свої заклики до неба: так у люблячих серцях Амур змішує полум'я та лід».

**Арія Оттавії з опери «Коронація Помпеї» К. Монтеверді «Disprezzata Regina»** являє собою одну з найяскравіших арій в оперному репертуарі. Сама опера – взирець оперного жанру доби Бароко. Революційна, бо одна з перших написана на історичну тему, де фігурують реальні історичні постаті: імператор Риму – Нерон, філософ Сенека, римська матрона Помпея – друга дружини Нерона. Але не обійшов композитор стороною і міфологічних героїв – Амура та Фортуни. Опера належить до зрілого періоду, це остання опера композитора, бо написана у 1642 році, напередодні смерті композитора. Лібретистом виступив поет, адвокат та автор багатьох перших опер – Джованні Франческо Бузінелло. Не дивлячись на відсутність оркестрового супроводу – до наших днів дійшли тільки вокальні партії та акомпанемент basso continuo, опера не втратила своєї актуальності та новаторства. Сповнена драматичних, ліричних та комічних сцен (роль годувальниць відводилася тенорам, що додавало комічності драмі, треба зазначити, що тенори свою героїчно-любовну нішу зайняли значно пізніше, виконуючи на початку другорядні або жіночі ролі.) Вся опера побудована на контрастах світла та темряви, легковажність та порок поставлені на протиположності філософській чесноті, другорядні ролі протистоять головним персонажам, посилюючи конфлікт та драму. Майстерно висвітлені характери героїв, сцени. Дуже багатий музичний матеріал, який зачаровує і виправдовує негативні риси героїв. Героїня Оттавії представлена сильною постаттю, на протиположності схильному до чужої думки Нерона та Оттона. Вона

стоїть по іншу сторону опери разом з правдою філософа Сенеки. Вона сповнена відчаю та помсти зрадливому чоловіку та його підступній коханці Помпеї.

Арію можна назвати досить революційною, бо слова, які промовляє героїня дуже сміливі та феміністичні в своєму тлумаченні, як для Риму так для Італії XVII століття: «О, жалюгідна жіноча доля! Природа та небо народили нас вільними, а шлюб... а шлюб зробив нас рабами, і ми народжуємо нащадків тирану, вигодовуємо їх, а вони виснажують нас і примушують до негідної долі, умертвляючи себе», але раптово вона каїться і лякається своїх слів. Найперше, на що треба звернути значну увагу – це слово, а зважаючи на те, що перший публічний театр був відкритий у 1637 році (театр Сан Кассіано, Венеція), то вагомість слова була значна. Монтеверді сказав «Музика служить молитві», що підкреслює вагомість слова!

Вокальний портрет (і партія) Оттавії представлена досить виразно, потужно й розвинуто, якщо згадати першу оперу Монтеверді «Орфей», де діапазон був трохи більше октави, то тут є багато теситурних місць. Особливу складність складає метро ритмічний малюнок, бо він цілком побудований на декламації та інтонації мови. Треба сказати, що і лексика вживається непритаманна класичній опері: складна та важка. Саму арію можна поділити на 3 частини: Оттавіа – Королева, Оттавіа – закохана жінка, Оттавіа – зраджена дружина. При цьому перша частина – то шок і усвідомлення хто вона є – Королева Риму – зневажлива королева, від чого ще вразливіше її становище. У другій – героїня питає «де Нерон?» – «в обіймах Помпеї» – то ревності, відчай та біль. В останній частині арії Оттавіа волає до Юпітера, щоб він блискавками покарав негідного чоловіка. Це кульмінація всього монологу, де слова «Блискавками, блискавками, блискавками» композитор зобразив потужними пасажами донизу.

Треба згадати пронизливу останню арію Оттавії «Addio Roma, Addio Patria, Amici...» – «Прощавай Рим, прощавай Батьківщина, прощавайте

друзі» – увиразнення суцільного болю, який починається з глухих задувлених возгласів – дуже потужний драматичний прийом.

#### **2.4. Алгоритм роботи вокаліста над старовинним репертуаром: авторський досвід**

Представлена концертна трилогія тематичного проекту «Портрети барокової опери в сучасній інтерпретації» об'єднала твори композиторів різних творчо-історичних формацій, що дало змогу скласти у власній виконавській практиці алгоритм роботи над бароковим репертуаром.

Відомо, що вокальний репертуар на початку мав специфічну нотацію творів (позначалися лише відносний тон та відносний ритм), а якість звучання та засоби виразності цілком залежали від вокальних можливостей виконавців того часу; «темброво-вокальна драматургія» виконання реалізовувалася через пошук влучної техніки та забарвлення звуку, характерних для певного твору.

Однак автентичне виконання – це не механічне підпорядкування нотному тексту, а його цілісне осмислення, що базується на ретельному, стилістичному аналізі всіх його компонентів.

Навчання в стінах Пармської консерваторії ім. Арріго Бойто, клас виконавиці музики доби Ренесансу та Бароко – Патріції Ваккарі, та консерваторії м. Реджо Емілія в класі видатних італійських співачок (меццо-сопрано) – Соні Ганассі та Маріни Компарато відкрило для мене, сучасної вокалістки, можливість по-справжньому зануритися у процес історичного та практичного обґрунтування вокального мистецтва епохи бароко: типів інтонування, способів роботи з поетичним текстом, засобів музичної виразності та особливостей вокальної техніки. На початковому етапі знайомства зі стилістикою виконання старовинної музики важливим орієнтиром стало осягнення таємниць давно минулих музичних епох.

Основою співу в італійських консерваторіях, звичайно, є сам голос, який повинен пройти серйозну професійну підготовку: впевнено тримати

лінію мелодії, контролювати дихання та вокальне вібрато. Обраний для навчання старовинний репертуар потребує не стільки гучного, скільки збалансованого звучання на правильному вільно-контрольованому диханні.

Особлива увага приділяється фонетичній вимові, яка формується в певній позиції, що впливає на якість звуку. При співі особливо важливими є не просто текст та його дослівний переклад, а ретельне дикційне відпрацювання та інтерпретація тексту на основі його природних звуків.

Значення слів тексту, безумовно, також важливе, тому що прямий дослівний переклад завжди допомагає більш детально зрозуміти справжній сенс представленого твору.

На думку вокальних майстрів Італії, для досконалого виконання барокових творів потрібно :

- по-перше, розуміти оригінальний текст, знати його напам'ять;
- по-друге, вільно володіти – диханням, правильною вимовою сформованих голосних, чистою інтонацією; м'якою атакою;
- по-третє, вміти на *mezzo voce* користуватися *legato* (співати плавно та зв'язано), *portamento* (робити плавний перехід до необхідної ноти з попередньої), *crescendo* (збільшувати або зменшувати звук);
- по-четверте, в роботі над голосом досягати максимальної гнучкості, при якій і грудний і головний реєстри повинні звучати збалансовано;
- по-п'яте, одним з головних характеристик барокового стилю є вміння контролювати природне вібрато (неконтрольоване вібрато – це вада).

На останньому хотілося б зупинитися більш детально. Кожному музично-історичному періоду відповідало своє вібрато. Для XVI століття воно було досить помітним та потребувало ретельною підготовки та контролю; часто використовувалося тільки для спеціальних ефектів та грало роль прикрас, які лише іноді застосовувалися.

Манера практично прямого звуку без вібрато була незамінною при виконанні музики Середньовіччя, де використання вібрато було практично неможливим, тому що воно тембрально не відповідало звучанню автентичних інструментів (струнних або духових з різким звучанням).

Взагалі володіння вібрато є однією з центральних проблем саме барокового стилю вокального виконання. На відміну від неконтрольованої тремоляції (що дає антихудожній ефект) вібрато – це процес, що контролюється усвідомлено та виникає в процесі природньої вібрації голосових складок. Тому кероване вібрато є найважливішим художнім елементом барокового виконання.

Треба відмітити, що стосовно вокального виконання концертів проєкту на відкритому повітрі було досить складно контролювати акустичний звук в умовах відкритого простору без додаткових приладів, з урахуванням всіх необхідних вокально-виконавських вимог старовинного репертуару (максимальна передача композиторського задуму; збереження барокової стилістики виконання; контроль за вокальною позицією та чистотою звучання без додаткового форсування).

Вважаємо такий виконавський досвід безцінним, тому що саме в таких «спартанських» умовах формується справжні професійні навички, тим паче що в Італії така концертна форма є досить розповсюдженою.

Під час вокально-технічної підготовки над творами Г. Ф. Г. Генделя (арія Сесто «*Svegliatevi nel core*» з опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар у Єгипті», арія Сіроя «*Deggio morire, o stelle*» з опери «Сірой»), Г. Перселла (арія да саро «*Music for a While*» з музичної драми «Едіп», арія Юнони «*Hark! The echoing air a triumph sings*» з опери «Королева фей») та А. Вівальді (партія Глорії з серенати «*Gloria e Imeneo*») головними вокально-технічними та вокально-естетичними установками були:

- систематична робота над своїм голосом;
- приборкування фонетичних, артикуляційних та дикційних недоліків;
- контроль за диханням та насиченістю тембрової фактури;

– усвідомлення художньо-емоційного афектного образу, закладеного авторами;

– підвищення виразності виконання завдяки підкресленню дрібних мелізмів в каденціях.

Пріоритетним в роботі над арією Сесто «*Svegliatevi nel core*» з опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар у Єгипті» та арією Юнони «*Hark! The echoing air a triumph sings*» з опери «Королева фей» було вільне опанування діапазону та досить швидкого темпу.

В процесі творчо-художньої роботи авторка намагалася максимально дотримуватися композиторських установок, які логічно та виправдано прописані: арія Сесто насичена теситурними фрагментами з великою кількістю інтервальних стрибків; а середня частина потребує нескінченно довгого дихання та рівномірного фразування; мелодика арії насичена динамічними контрастами.

З точки зору втілення емоційного стану арія Юнони мала звучати дуже піднесено, для цього вся технічно-виконавська «кухня» повинна максимально нівелюватися та легко презентуватися.

Робота над арією Сіроя «*Deggio morire, o stelle*» надихала на пошук відповідних емоційних красок. Технічно для мене цей твір не був складним, але вимагав повного психологічного занурення та роботи над інтонаційними акцентами на фоні мелодійної статичності: посилення емоційного навантаження завдяки кантиленному звучанню допомагало мені правильно використовувати прийоми вокальної техніки та тип інтонування.

Дуже цікавим досвідом стала участь у театральній постановці та концертному виконанні серенати А. Вівальді «*Gloria e Imeneo*» в межах проведення літнього фестивалю «GO Abruzzo festival» 10 – 16 липня 2023 р. м. Гуардіагрелле, Італія, де авторка дослідження виконувала партію Глорії (бога Шлюбу), головним художнім акцентом якої було уславлення (партія сопрано – Гіменей– Antonella Carpenito).

По-перше, Глорія – це партія мелодикломаційно насичена, для якої, у порівнянні з музично-вокальною складовою, характерна пріоритетність художнього тексту, що концентрувався у речитативах. Це потребує дуже скрупульозною роботи над італійським текстом, тому мені знадобилася професійна допомога коуча. По-друге, у творі домінуюча аріозна форма *da capo* вимагала вокальної та дихальної витривалості.

Нижній супровід струнного оркестру доповнював розспіви залежно від розуміння сенсу окремих слів, а емоційного зміст тексту надихав на творчу атмосферу.

Медитативність виконання арії *da capo* «*Music for a While*» з музичної драми «Едіп» Г. Перселла вимагало прозорої фактури тембрової подачі, максимальним нівелюванням вібраційної складової голосу та філігранної роботи дихання.

Аналогічною є стилістика виконання лютневих пісень Дж. Доуленда («*Flow, my tears*», «*Can she excuse my wrongs?*», «*Now, o now, I need must part*», «*Come again, sweet love*»: «*Come, heavy Sleep*», «*Clear or cloudy*») та твору «*Cessez mes yeulx de tant vous tourmenter*» Томаса Крекійона.

Меланхолійний настрій музики Дж. Доуленда вимагав текстового акценту, максимального нівелювання тембру та контролю вібрато; фактурна прозорість духовного твору Т. Крекійона – плавного голосоведіння на вільному диханні.

В подальшому для відтворення архаїчності вокальної подачі, характерної для співу раннього італійського бароко, в творі А. Скарлатті «*Toglietemi la vita ancor*» (співвідношення дисонансів та консонансів, специфіка їх розв'язання в основний тон, взаємодія з аккомпаніментом) та для опанування вокальної віртуозності вівальдіївських арії Руджерро «*Sol date, mio dolce amore*» з опери «Нестримний Роланд» та арії Ельпіні «*Cento donzelle*» з опери «Вірна німфа» мені дуже допоміг триденний майстер-клас відомої виконавиці барокової музики, викладача сольного співу, сопрано – Моніки Піччініні. Ця подія проходила в рамках XI Літньої школи: «Курси

удосконалення музичної інтерпретації» з 16-18.09 2022р., за підтримки ХНУМ ім І. П. Котляревського та Вищої інституту музики м. Реджо – Емілія, Італія.

### *Резюме до Розділу 2*

Підсумуємо окремі основні моменти проаналізованих арій і партій.

1. Щодо творчості А. Вівальді й обраної для виконання серенати «Глорія і Гіменей». Жанр серенати в Італії XVIII століття був доволі розповсюдженою формою композиторського висловлювання.

З точки зору *семантики* відбувся його розвиток від урочистих п'єс для особливих випадків до витончених композицій великої емоційної глибини.

Проаналізований твір «Глорія та Гіменей» Антоніо Вівальді яскраво демонструє *жанрові* ознаки серенати. Так, за «сюжетом», він оспівує чесноти пари, яка одружується, побудований за принципом контрастних арій від кожного з двох основних персонажів (контраст тембрів, тональностей). Також до основних жанрових засад відноситься: невеликий склад оркестру, невелика кількість виконавців, чергування арій, речитативів та дуетів. Основна форма, в якій написано арії – *da capo*, в межах якої А. Вівальді демонструє витонченість мелодії, емоційність, характерність, що надає жанру шуканої *індивідуалізації*. Наведений аналіз продемонстрував тісний зв'язок між всіма компонентами жанру: словом, інструментальним супроводом та вокальними партіями, що, без сумніву, сприяє цілісності твору (який зовсім не сприймається як набір номерів, навіть при концертному виконанні).

З точки зору *виконання* (аналіз здійснено на прикладі партії Глорії) варто відзначити віртуозну техніку, наявність різних видів мелізмів, необхідність опанування техніки дихання (необхідного для виконання тривалих фраз), вміння застосовувати необхідну тембрику голосу (вокальна пластика).

З комунікативної точки зору привабливість серенат для сьогоденішнього слухача полягає в тому, що вони є доволі мобільним жанром (короткі за тривалістю) та захоплюють вокальною технікою на рівні з бароковою оперою, хоча й не потребують великих ресурсів для постановки.

2. Виявляючи специфіку виконавської драматургії образу Сесто з опери «Юлій Цезар у Єгипті» Г. Ф. Генделя ми дійшли таких висновків.

Виходячи з робочої дефініції «виконавська драматургія» ми мислимо цю категорію (у розвиток ідеї Ю. Ніколаєвської), як поступову актуалізацію потенційно закладеного композитором змісту у процесі виконання.

Проведений аналіз виконавської драматургії арій в партії Сесто дозволив усвідомити такі потенційно смислові маркери ролі:

- Сесто – юнак (тому природно цю партію виконують меццо-сопрано, (тим більше, що роль і партія були розраховані на голос і акторські здібності Маргарети Дурастанті) або контр тенори, для яких діапазон партії є зручним;

- роль Сесто в сюжетному конфлікті опери є важливою, до того ж він спілкується майже зі всіма героями опери, звідси він має бути акторські доволі багатогранним (сучасним виконавцям ролі майже не притаманна статичність);

- багатство образу Сесто підкреслено наявністю в його ролі як арій *lamento*, та й арій помсти, арій *bravura*;

- динаміка ролі вибудовується від першої арії, де представлено страждаючого юнака до заключної (III дія) – героїчної за формою і за змістом;

- важливими засобами виразності в аріях Сесто є колоратурна техніка, інтервальні стрибки, тривалість фраз, володіння диханням, контрастні динамічні нюанси, ритмічна орнаментика тощо;

- арії та дует написані в цілому у зручних тональностях (с -moll, Es-dur, e-moll, g-moll) та зручному діапазоні (від h<sub>m</sub> до g<sub>2</sub>, дві арії – у діапазоні c<sub>1</sub>-g<sub>2</sub>, дві – d<sub>1</sub>-g<sub>2</sub>).

Актуалізацію драматургічних маркерів прослідковано нами на прикладах інтерпретацій образу Сесто трьома сучасними виконавцями (меццо-сопрано Лоррейн Гант Ліберсон, Ізабель Леонард, контртенор Ф. Жарускі). Всі виконавці в цілому втілюють багатство почуттів, емоцій, афектів, закладене композитором, демонструють високу технічність, поєднання драматизму та лірики, емоційність, рішучість, мужність. Саме вивчення інтерпретаційних прочитань може скласти перспективу подальших досліджень пропонованої теми.

На основі досвіду виконання творчого мистецького проєкту авторка виокремила такий алгоритм формування виконавської драматургії творів доби Бароко:

*Афект-образ-виконавська драматургія-виконавський образ.*

Консерваторії Італії надають історично обґрунтовані знання стосовно особливості вокальної техніки, типів інтонування, засобів роботи з поетичним текстом та музичної виразності (співвідношення між словом та музикою).

Під час розбору та підготовки барокових творів найпершим та найскрупкульознішим етапом є робота над текстами та їх ритмованою основою: змістовністю фрази, логічністю наголосу. Для цього обов'язковим є дослівний переклад, який допомагає зрозуміти зміст кожного слова та вимовляти його у авторському ритмі із певним емоційним посилом.

Після того, як етап опанування та вільного володіння усім текстом в римованому варіанті закінчено, можна переходити до другого – роботи над мелодією, звуковисотними завданнями з їх вокально-технічною реалізацією, і тільки після цього – до виконання у повний голос.

Звичайно коли ти навчаєшся працювати над творами на землі, де вони народжувалися, це зовсім інший підсвідомий професійний підхід, а італійська мова, яку ти чуєш усюди допомагає максимально поринути у творчий процес, та сприймається не архаїчно, а наживо.

## ВИСНОВКИ

Для авторки дослідження бароковий репертуар є віртуозно-яскравим та насиченим, складним та неймовірно ресурсним в аспекті створення образів та музичного відтворення «портретів».

З огляду на мету наукового обґрунтування в обраних для аналізу творах ми намагались на основі авторського досвіду виявити специфіку виконавської драматургії на основі опрацьованих та виокремлених з наукових джерел позицій теорії та практики барокового співу. Окремою позицією став цілісний аналіз (жанрово-стильовий та виконавський) партій Глорії (серената А. Вівальді «Глорія та Гіменей») та Сесто (з опери Г.Ф. Генделя «Юлій Цезар») й саме цілісність погляду на образ й етапи його відтворення були пріоритетним завданням.

Виходячи з того, що портрет є одним із засобів художньої характеристики героя, який дозволяє розкрити характер персонажа та донести ідею автора, творчий проєкт «Портрети Барокової опери в сучасній інтерпретації» прагнув відкрити «обличчя» характерів героїв поданої програми.

Предтечою художніх образів можуть слугувати яскраві образи та портрети лірики Ренесансу, а саме Джона Доуленда, як одного з найяскравіших представників свого часу. Лірика Джона Доуленда являє собою предтечу від світської музики до музики Бароко. Тільки перше видання 88 лютевих вокальних творів було передруковано п'ять разів – жоден з лютевих композиторів не удостоювався такої шани і жодне подібне видання не передруковувалося жодного разу. Його пісні мають французький вплив *air de cour*, тому це є поєднанням двох континентальних стилів: англійської лірики і прямоти глибокої меланхолії, відображуючи любов автора до мадригалу, який є перехідним ступенем від Ренесансу до Бароко, в якому писали також композитори раннього Бароко – Дж. Каччіні та К. Монтеверді. У пропонованому проєкті 7 пісень – 7 портретів. «Flow my tears» чи «Lacrime» – «портрет глибокого суму та горя героя», погляд в

середину себе. Номер 17 з першої збірки «Come again» позначений світлим характером, сповнений натхнення та закоханості. Це один з найяскравіших номерів любовної лірики Дж. Доуланда, «портрет закоханності». В назві «Come, heavy Sleep» закладений характер твору. Помірний темп, вагомість кожної ноти та фрази – як важкі думки буття – «портрет роздумів», момент прийняття вагомого рішення. «Can she excuse my wrongs?» – текст сповнений питань, який герой ставить сам до себе, але ніби зі сторони. Можна віднести це номер до «портрету сумніву». У пісні «Now, O now, I needs must part» закладений сенс переживань, через розтавання, але все крізь посмішку. Слова прощання ніби лунають з того світу, втішаючи скорботні серця. Це «портрет меланхолійного суму». Нарешті «Clear or cloudy» сповнений життєвої енергії: весна, квіти, птахи, музика – романс проголошує бажання жити і кохати, це портрет «життя». Твір Томаса Крекійона «Cessez mes yeulx de tant vous tourmenter» презентує любовний образ і любовну лірику. Обрана пісня – «портрет страждання».

Серед інших творів, виконаних в межах проєкту, відмітимо «Toglietemi la vita ancor» з опери Алессандро Скарлатті «Помпей» – портрет «відчаю». Арія Г.Ф. Генделя «Cara speme» з опери «Юлій Цезар», з її довгими фразами, є «портретом надії». Надія на помсту вбивці свого батька, яку він оспівує в наступній арії «La giustizia ha gia sull`arco» – також віддзеркалює прямий сенс – це «портрет помсти». Арія Розчарування (Disinganno) з кантати Г.Ф. Генделя «Час та розчарування» несе філософський характер, погляд в середину героя, «портрет мудрості». Досить складною є арія Ельміри «Cento donzelle» з опери «Вірна німфа». Грайливий мажорний настрій, рухливий танцювальний ритм, блискучий текст – дає нам характер, який можемо назвати «Портретом щастя». Арія Ружжієро з опери «Несамовитий Роланд» з її чарівним соло флейти – «портрет чуттєвості», який прокладає, по суті, шлях до майбутніх оперних характеристик вже романтичних персонажів.

Складаючи алгоритм роботи над старовинним репертуаром на прикладі особистого досвіду, підкреслимо, що в усіх трактовках образів важливо

відтворити деталізацію виконавських аспектів, концентрацію на деталях та нюансування їхньої передачі – щоб у виконанні домінували врівноваженість виразних засобів, вивіреність художньо-емоційного впливу та точна деталізація.

Отже, підсумуємо. Опанування збалансованої барокової стилістики виконання можливе через шлях системної реконструкції виконавських традицій ранньої опери: комплексного розуміння стильових характеристик поетичного та музичного тексту для визначення афектної складової вокальної партії, як автентично-типологічної характеристики компонентів інтерпретаційної системи.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автентичне виконавство. URL:  
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5\\_%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE).
2. Стахевич О. Г.. *Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка : Дослідження*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
3. Бех І. Д. *Психологічні джерела виховної майстерності* : навч. посібник К. : Академвидав, 2009. 246 с.
4. Гіголаєва-Юрченко В. О. Історико-теоретичний феномен вокального виконавства. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матеріали міжнародної наукової конференції 26-27 листопада 2020 року / З ред проф. В. М. Шейко та інш.- Харків: ХДАК, 2020. С 290 – 291.
5. Гіголаєва В. Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти* : зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 118–129.
6. Гіголаєва-Юрченко В. Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики ХІХ-початку ХХ сторіч. (Автореф. дис....канд. мистецтвознавства). Харків, 2015. 19 с.
7. Гіголаєва-Юрченко В. О. Вокальна педагогіка та вокальна фонопедія: до питання про перспективу взаємодії. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*: матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих вчених, 23 - 24 квітня 2020 року./ З ред проф. В. М. Шейко та інш. - Харків: ХДАК, 2020. С. 57 – 58.
8. Гнидь Б.П. Провідні співочі школи, режим навчання та методичні принципи виховання співаків в Італії ХУІІ – ХУІІІ ст. *Історія вокального мистецтва*. К., 1997. С. 23–29.

9. Говорухіна Н. О. Мистецтво контртенорів в сучасному культурному просторі. *Аспекти історичного музикознавства*. № 10. Харків, 2017. С. 252–265.
10. Дуда А. Основы постановки певческого голоса. Одесса : ОДМА, 2005. 116 с.
11. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII-XIX століття : навч. посіб / Ред. Марини Черкашиної; Міжнар. Фонд «Відродження». К. : Заповіт, 1998. 383 с.
12. Козак А. А. Старовинні барокові арії в академічному репертуарі сучасного співака (на прикладі оперної творчості Г. Ф. Генделя). *Молода музикологія – 2022: наука і практика. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених*. КНУКіМ: Київ, 2022. С. 17–19.
13. Копоть І. Опера творчість Г.Ф. Генделя в контексті ідей європейського просвітництва: автореф. дис...канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 12 с.
14. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
15. Ніколаєвська Ю.В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
16. Оганезова-Григоренко О. В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. 440-459.
17. Омельченко Агай-Кухі Г. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття) : дис. ... канд.

мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Національна музична академія України. Київ, 2020. 302 с.

18. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби. *Українське мистецтвознавство* : наук.-метод. збірник / НМАУ імені П.І.Чайковського; [ред.-упор. О.В.Торба]. Київ, 2002. Вип. 31. С. 305–317.

19. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Монография. Saarbruken : Lambert Academic Publishing, 2012. 190 с.

20. Стахевич О. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1997. 272с.

21. Табуліна О. Барокова серената при дворі австрійських Габсбургів у контексті італійської культурної експансії. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 134. Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи, 2022. С. 41–50. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269595>

22. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків: науково-популярне видання. Суми : Собор, 2002. 184 с.

23. Черкашина-Губаренко М. Оперы Генделя в зеркале теории и практики. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Вип.33. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2004. С. 355–366.

24. Agricola I. F. *Unterricht in der Gesangskunst: Lehrbuch*. 1857. URL.: <https://books.google.com.ua/books?id=rz1JAQAAMAAJ&pg=RA2-PA12&lpg=RA2-PA12&dq=Agricola+I.+F.+Unterricht+in+der+Gesangskunst:+Lehrbuch+I.+F.+Agricola;&source=bl&ots=5aVipMGG7E&sig=ACfU3U1C9C3UxX1yG780htYnK2l1cfCrHQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiUn-y00-aBAxUIExAIHZkEA84Q6AF6BAgIEAM#v=onepage&q=Agricola%20I.%20F.%20Unterricht%20in%20der%20Gesangskunst%3A%20Lehrbuch%20%2F%20I.%20F.%20Agricola%3B&f=false>

25. Barbier P. *The World of the Castrati*. Souvenir, 1996. 262 p.

26. Borin A. *La Gloria E Imeneo*, RV 687 Composed by Antonio Vivaldi (1678–1741). 2016. UMPC Critical Editions. Ricordi. Score.
27. Burden Michael. *Henry Purcell's Operas: The Complete Texts*. Oxford University Press, 2000. 552p.
28. Butt John. *Authenticity*. URL: 2001 <https://www.scribd.com/document/625387247/Authenticity-John-Butt>
29. Caccini G. *Euridice. First edition. Firenze: Giorgio Marescotti*. 1609. 72 p.
30. Calella M. The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*. 2012. V.67. Is.2. 90–92.
31. Dean Winton. *Handel's Operas, 1726-1741*, Boydell Press, 2006. 602p.
32. Deshoulières Christophe. *L'Opéra baroque e la scène modern*. 2000. Fayard. 983 p.
33. Durante E., Martellotti A. Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzagad'Este. 1989. Firenze. 292 p.
34. Ganassi S. *Opera intitulata Fontegara*. Venice. 1535. 208 p.
35. Giudici E. *Il Seicento. L'opera, storia, teatro, regia*. Il saggiatore: Milano. 2016. 501 p.
36. Guccini G. *Il teatro italiano nel Settecento*. Societa editrice il Mulino. Bologna. 1988.
37. Ham M. *Thomas Crecquillon in Context: a Reappraisal of His Life and of Selected Works*. Diss., Guildford University, Surrey. 1998.
38. Hammond S. Lewis. *Music in the Baroque World: History, Culture, and Performance*. London: Routledge, 2015. 396 p.
39. Heriot Angus. *The Castrati In Opera*. Da Capo Press, 1975. 243 p.
40. Hogwood Ch. *Handel*. London: Thames and Hudson. 2007
41. Holman P. *Dowland: Lachrimae (1604)* Cambridge, 1999. 117p.
42. Howard Alan. *Compositional Artifice in the Music of Henry Purcell*. Cambridge University Press, 2019. 312p.

43. Jones Andrew V. Staging a Handel opera. *Early Music*. 2006, V.34. Is.2. P. 277–288.
44. King Robert. *Henry Purcell* – Thames & Hudson, 1999. 240p.
45. Kintzel R. Vivaldi's Serenatas Revisited, I. The «French Serenatas» of 1725–1727: Gloria e Imeneo, La Senna festeggiante and L'unione della Pace e di Marte. *Studi vivaldiani*, 2009. P. 33–79.
46. Knapp, J. M., Dean, W. *Handel's Operas 1704 – 1726*. Clarendon: Oxford. 1987.
47. Linde H-M. *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*. Mainz. 1958. 68 s.
48. Lishausen U. *Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600*. Frankfurt. 1963.
49. Machcini G. *Riflessioni pratiche sul canto figurato*» Forni editore 1777. S.I.R.A.B. Bologna. 1970. 268 s.
50. Marpurg F.-W. *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Bimstiel: Berlin. Vol. 2. 1763.
51. Mersene Marin. *Harmonie Universelle*. 1636. URL: [https://imslp.org/wiki/Harmonie\\_universelle\\_\(Mersenne,\\_Marin\)](https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin))
52. Markon Andrea. *Venice Baroque Orchestra In Concert*. 2008. URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=91425865>
53. Marshall H. *The Four-Voice Motets of Thomas Crequillon*. Brooklyn, 1970. 71p.
54. Poulton D. *John Dowland. 2nd revised ed*. Berkeley: University of California Press, 1982. 268 p.
55. Robins Brian. Women of the Baroque. *Opera*. March. Opera Magazine: London. 2017, V.68. Issue 3. P. 287–287.
56. Robinson F. M. *L'opera napoletana: storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*. A cura di Giovanni Morelli. Saggi. Musica Critica. Venezia. 1984. 317 p.
57. Rognoni F. *Selva de Varii Passaggi*. Milan: Filippo Lomazzo. 1620. 55 p.

58. Rohlfs G. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. Sintassi. Torino: Einaudi, 1969. 275 p.
59. Sadie S. Handel as Opera Composer [Review of Handel's Operas 1704 - 1726, by W. Dean & J. M. Knapp]. *The Musical Times*, 128 (1734), 1987. P. 435–437. <https://doi.org/10.2307/965006>
60. Schering A. *Geschichte der Musik in Beispiele*. Leipzig. 1931. 481 s.
61. Schmitz H. P. *Die Kunst der Verzierung im 18. Jh.* Kassel. 1965. 128 s.
62. Seidel W. Händels «Giulio Cesare»: Der Stoff, das Drama und die Arien. *Il Saggiatore Musicale*, 20(1). 2013. P. 25–78. <http://www.jstor.org/stable/43030179>.
63. Spring M. *The Lute in Britain: a History of the Instrument and its Music*. Oxford, 2001. 536p.
64. Talbot Michael. *The Vivaldi Compendium*. Boydell Press, 2011. 258p.
65. Talbot Michael. The Serenata in Eighteenth-Century Venice. *Royal Musical Association Research Chronicle*. Taylor & Francis, Ltd, 18, 1982. P. 1–50.
66. Tcharos Stephanie. The Serenata in Early 18th–Century Rome: Sight, Sound, Ritual, and the Signification of Meaning. *Journal of Musicology*, 2006; 23 (4). pp. 528–568.
67. Tcharos S. The serenata in the eighteenth century. Music for the salon and concert room. Cambridge : University Press. 2011. P. 492–512.
68. Timms Colin. *Music in the London Theatre from Purcell to Handel* Cambridge University Press, 2017. 284p.
69. Tosi P. F. La scuola di canto dell'epoca d'Oro. Secolo XVII. Opinioni de' cantori antichi e moderni. Napoli. 1904. 118 s.
70. Tromlitz I. G. *The virtuoso flute-player*. Cambridge University Press. 1991. 338 p.
71. Trotter R. The Chansons of Thomas Crequillon: Text and Forms. *Revue belge de musicology*. 1960. V.14. P. 56–71.

72. Walter G. *The Five-Voive Motets of Thomas Crecquillon*. Diss., University Morgantown, West Virginia. 1975.
73. Ward J. M. *Music for Elizabethan Lutes*. Oxford, 1992. 356p.
74. Ward J.M. A Dowland Miscellany. *Journal of the Lute Society of America*. V.10, 1977. P. 5 – 153.

**ДОДАТОК А**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС**

**«Історія та практика виконавства в опері доби Бароко**

**XVII – I пол. XVIII століть»**

**Методична розробка за тематикою творчого мистецького проєкту  
«ПОРТРЕТИ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ В СУЧАСНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ»**

**Мельник Світлани Олександрівни**

Творчий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Деркач Л. А.

Науковий консультант:

доктор мистецтвознавства,

професор

Ніколаєвська Ю. В.

**Анотація.** Спеціальний курс «Історія і практика виконавства в опері доби Бароко XVII – I пол. XVIII століть» має надати здобувачам вищої музичної освіти відповідні теоретичні знання та практичні навички з оперного виконавства доби Бароко, з аналізом історичних передумов виникнення та розквіту оперного жанру. Формування виконавського стилю, що відповідає особливостям опери доби Бароко, вивчається крізь призму сучасного досвіду постановок опер доби Бароко в Україні та у світі.

Курс розрахований на два базових рівня – здобувачів I-II освітньо-професійних рівнів вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво».

Тривалість курсу – один семестр.

**Мета курсу** – надати систему теоретичних уявлень та практичних вмінь щодо виконавські традиції опер доби Бароко.

Здобувачі повинні **знати:**

- історію виникнення жанру опери, генезу жанру, його складові стильові, особливості музики Бароко;
- особливості виконання, інтерпретації та імпровізації (*aria da capo*);
- сучасні тенденції трактування та шляхи відтворення автентичності звучання;
- відмінності й стильова специфіка репертуару.

Після проходження курсу здобувачі повинні **уміти:**

- здійснювати аналіз репертуару в аспекті провідних національних шкіл Західної Європи (Італія, Франція, Германія, Англія);
- здійснювати самостійний аналіз текстів старовинних арій;
- орієнтуватися у розмаїтті вокальних жанрів епохи Бароко.

## Питання до спецкурсу

### Модуль 1. Історичні шляхи розвитку барокової опери XVII – I пол. XVIII століть

1. Виникнення опери. Історичний розвиток опери-seria. Школи. Визначні композитори.
2. Французькі композитори доби Бароко. Творчий внесок в жанр опери.
3. Опера доби Бароко в Англії та Германії XVII – I пол. XVIII століть.
4. Генеза: складові опери-seria. Теорія афектів, як засоби виразності.

### Модуль 2 Практика відтворення барокової стилістики у виконавстві

5. Теорія афектів на прикладі арії «Armatae face et angibus» з ораторії «Юдіф триумфуюча» А. Вівальді. Аналіз виконання Ч. Бартолі (алгоритм аналізу, складові виконавської партитури).
6. –Алгоритм роботи над створенням образу в опері доби Бароко. Персонаж Сеста з опери Генделя «Юлій Цезар».
7. Характеристики персонажів опери доби Бароко на прикладі опери Г. Ф. Генделя «Оттон».
8. Сучасні тенденції інтерпретування вокальної музики доби Бароко. Визначні фестивалі та виконавці. Тенденції сучасної презентації опер доби Бароко у світі.

### Форми навчання

Теоретичне лекційне навчання, практичні заняття та самостійна робота.

### Питання для самостійної роботи

1. Перегляд опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар» у двох сучасних постановках: Національній опері Парижу 2012 р та Королівської опери Данії. Визначити особливості трактування опери Г. Ф. Генделя.
2. Надати анотації до сучасних досліджень музики доби Бароко.
4. Музичні інструменти доби Бароко. Роль оркестру в бароковій опері.

5. Сучасні барокові колективи, фестивалі та визначні постановки опер-seria у світовому досвіді.

### Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю

1. Охарактеризуйте основні риси опери-seria та опери- buffo.
2. Як еволюціонувала опера з моменту створення до моменту становлення як жанру. Вкажіть основні риси оперного жанру.
3. Назвіть основних представників італійських шкіл XVII – I пол. XVIII століть. Назвіть здобутки жанру кожної школи.
4. Дайте характеристики поняттям «aria da capo», «recetativo secco» та «recetativo accompagnato», «увертюра італійського типу».
5. Назвіть причини кризи опери-seria.
6. Назвіть сучасні постановки опери, виконавців опери-seria у світі.

### Рекомендована література

1. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : в 2-х томах. Том 1. Київ : ArtHuss, 2018. 344 с.
2. Іванова І. Л., Черкашина-Губаренко М.Р. Історія опери. Київ: Заповіт, 1998. 383 с.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
5. Пасічник О. Майстер-класи з музики доби Бароко. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=XknDXfl-nQQ&t=1001s>  
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=vqJbja0oI-s&t=157s>
6. Стахевич О. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
7. Харнонкурт Н. Музыка как мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.

8. Durante E., Martellotti A. (1989). Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este. Firenze.
9. Giudici E. (2016). Il Seicento. L'opera, storia, teatro, regia. Il saggiatore: Milano.
10. Guccini G. . (1988). Il teatro italiano nel Settecento. Societa editrice il Mulino: Bologna.
11. Hahn R. (1913). Lezioni di canto Marsilio Editori: Venezia (1990).
12. Kirkpatrick R. (1953). Domenico Scarlatti. Princeton University Press: Torino.
13. Mancini G. (1970). Riflessioni pratiche sul canto figurato. S.I.R.A.B.: Bologna.

## ДОДАТОК Б

## АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

## І. КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ

## Концерт № 1

## «Портрети барокової опери»

Г. Ф. Гендель «Амен»

Г. Ф. Гендель арія Сіроя з опери «Сірой» “Deggio morire, o Stelle”

Г. Ф. Гендель арія Сторгі з ораторії «Ївтах» «First perish thou, and perish all the world”

Г. Ф. Гендель арія Сесто з опери «Юлій Цезар» “Svegliatevi nel core”

Г. Перселл “Musick for a while” з “Orpheus Britannicus”,

Г. Перселл арія “Hark! The ech’ing air” з опери «Королева Фей»;

І. С. Бах-Ш.Гуно “Ave Maria»

Нікола Фратті - фортепіано

м. Кассола Каносса, Італія

15 серпня 2022

## Концерт № 2

## Концерт «Від Ренесансу до Бароко»

Т. Крекійон "Cessez, mes yeux de tant vous tormente”

Д. Доуленд “Can she excuse my wrongs”

Д. Доуленд “Now, O now, I needs must part”

Д. Доуленд “Come again”

Д. Доуленд “Flow my tears”

Д. Доуленд “Clear or cloudy”

Д. Доуленд “Come heavy sleep”

А. Скарлатті “Toglietemi la vita ancor”

Г.Ф.Гендель “Crede l’uom” з ораторії “Тріумф Часу та Розчарування”

Г.Ф.Гендель арія Сесто “Cara speme” з опери “Юлій Цезар”

Г.Ф.Гендель арія Сесто “La giustizia ha già sull’arco” з опери “Юлій Цезар”

Дж. Б. Перголезі дует “Sancta Mater, istud agas”

А. Вівальді арія Ельпіні “Cento donzelle festose, e belle” з drama per musica  
“Вірна німфа”А. Вівальді дует Глорії та Гімегею “Vedrò sempre la pace” з серенати  
“Глорія і Гіменей”А. Вівальді арія Руджеро “Sol da te mio dolce amore” з опери  
“Нестримний Роланд”

Світлана Мельник – меццо-сопрано

Анастасія Каліновська –сопрано

Клаудіа Піга – флейта  
Вінченцо Баттіста – гітара  
Дарина Малахова – фортепіано

Велика Зала, Консерваторія Реджо Емілії, Італія  
2023

**Концерт № 3**  
**1 ч.**

Г. Ф. Гендель арія Оттона «Tanti affani» з опери «Оттон»  
Г. Ф. Гендель арія Джіневри «Orrida a gli occhi miei» з опери «Аріодант»  
К. Монтеверді «Si dolce è`l tormento»  
Г. Перселл Арія Дідони «When I am laid» з опери «Дідона та Еней»  
К. Монтеверді арія Оттавії «Disprezzata Regina» з опери «Коронація Помпеї»  
Г. Ф. Гендель арія Рінальдо «Cara sposa» з опери «Рінальдо»

Світлана Мельник – меццо-сопрано  
Парія фортепіано – Дарина Малахова

Велика Зала, Консерваторія Реджо Емілії, Італія  
13 липня 2023

**Концерт №3**  
**2 ч.**

Концертне виконання серенати «Глорія та Гіменей» А. Вівальді,  
в межах фестивалю «GO Abruzzo Festival»  
Світлана Мельник – Глорія, меццо-сопрано  
Антонелла Карпеніто – Гіменей, сопрано  
Камерний оркестр «Benedetto Marcello»  
Диригент - Ян Мілош Заржицький  
Монастир Мадонна делла Граціє  
Терамо, Італія  
14 липня 2023

Театралізоване концертне серенати А. Вівальді «Глорія та Гіменей»  
Гуардіагреле, Італія  
15 липня 2023

**II. НАУКОВА АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО  
ПРОЄКТУ**

**ПУБЛІКАЦІЇ**

1. Мельник С.О. Серената А. Вівальді «Gloria e Imeneo»: жанрово-стильовий аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*

*практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. С. 82 – 98.

2. Мельник С.О. Образ Сесто з опери «Юлій Цезарь» Г. Ф. Генделя: виконавська драматургія. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип.29. Харків, 2022. С.91–104.

### **ВИСТУП НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ**

1. Презентації zoom-стартапів творчих мистецьких проєктів.

Доповідь ««Юлій Цезарь» Г.Ф.Генделя. Нове життя барокової опери в сучасному світі». Харків. 12 листопада 2021

2. Доповідь «Специфіка сучасного підходу до трактування образу Секста з опери «Юлій Цезарь» Георга Фрідріха Генделя». Міжнародна науково-практична конференція «Музично-театральне мистецтво у глобальному світі: проблеми і пошуки». Київ. 23 лютого 2022 Київ. 23 лютого 2022

### **ІІІ. АПРОБАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

1.Лекція-практикум «Пісні для голосу та лютні/гітари» Джона Доуланда і Томаса Крекійона». Презентація «COME AGAIN». Науково-творчий проєкт «Практична музикологія». Поетика музичної творчості. Харків 14 січня 2023

2.Практичне заняття зі студентами класу над аріями доби Бароко «Арії Вівальді». ХНУМ ім. І.П.Котляревського, 2022; 2023.

### **ТАКОЖ ДОТИЧНИМИ ДО ТЕМАТИКИ ПРОЄКТУ СТАЛИ:**

Участь у майстер- класі Наталії Хмілевської:

«Особливості виконання барокової вокальної музики», Харків, листопад 2018;

Участь у майстер-класі диригента Карла Голдштейна: «Особливості роботи співака і концертмейстера з диригентом», Консерваторія Реджо Емілія, Італія, 31серпня-02 вересня2023

Концерт – лекція Крістіни Калцоларі та Еріо Ревербері: «Музичні інструменти Середньовіччя, Ренесансу та доби Бароко», м. Реджо Емілія, Італія. 20 жовтня 2022

Участь в майстер – класі однієї з видатних сучасних виконавець музики доби Бароко, сопрано Моніки Пічініні: «Особливості роботи над бароковим репертуаром. Особливості виконання вокальної традиції». Альбінея, Італія, 02 – 04вересня 2022

## АФШІ

15.08.2022  
6:15

М. Кассола Каносса  
Італія

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРСЬКОГО

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ  
НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

ПОРТРЕТИ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ  
В СУЧАСНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

БОГИ І ГЕРОЇ

КОНЦЕРТ  
ТВОРЧОЇ АСПІРАНТКИ  
Світлани Мельник

Творчий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент Лариса Деркач  
Науковий консультант – доктор мистецтвознавства,  
професор Юлія Ніколасівська

Програма:  
Г. Ф. Гендель «Амен»;  
Г. Ф. Гендель арія Сироя «Deggio morire, o stelle» з опери «Сирой»;  
Г. Ф. Гендель речитатив та арія Стрпні «First parish thou»  
з ораторії «Іфтах»;  
Г. Ф. Гендель арія Сесто «Svegliatevi nel core»  
з опери «Юлій Цезарь»;  
Г. Перселл «Musick for a while» з «Orpheus Britannicus»;  
Г. Перселл арія «Hark! the Echoing Air» з опери «Королева Фей»;  
І. Б. Бах-Ш. Гуно «Ave Maria».

Партія фортепіано: Нікола Фратті

15.06.2023  
19:00

Велика зала  
Консерваторія  
Реджо Емілія, Італія

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРСЬКОГО

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ  
НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

КОНЦЕРТ  
ВІД РЕНЕАНСУ ДО БАРОКО

ТВОРЧОЇ АСПІРАНТКИ  
Світлани Мельник

ПОРТРЕТИ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ  
В СУЧАСНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Творчий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент Лариса Деркач  
Науковий консультант – доктор мистецтвознавства,  
професор Юлія Ніколасівська

Програма:  
Т. Крейхон «Cessez, mes yeux de tant vous tormente»  
Д. Доуленд «Can she excuse my wrongs»  
Д. Доуленд «Now, O now, I needs must part»  
Д. Доуленд «Come again»  
Д. Доуленд «Flow my tears»  
Д. Доуленд «Clear or cloudy»  
Д. Доуленд «Come heavy sleep»  
А. Скарлатті «Toglietemi la vita ancor»  
Г.Ф.Гендель «Crede l'uom» з ораторії «Тріумф Часу та Розмарування»  
Г.Ф.Гендель арія Сесто «Cara sprema» з опери «Юлій Цезарь»  
Г.Ф.Гендель арія Сесто «La giustizia ha già sull'arco» з опери «Юлій Цезарь»  
Дж. Б. Перголезі дуєт «sancta Mater, istud agas» з кантати «Stabat Mater»  
А. Вівальді арія Ельпіні «Cento donzelle festose, e belle» drama per musica «Вірна німфа»  
А. Вівальді дуєт Глорія та Гімнею «Vedrò sempre la pace» з серенати «Глорія і Гімнею»  
А. Вівальді арія Руджеро «Sol da te mio dolce amore» з опери «Нестримний Роланд»

Анастасія Калинівська - сопрано  
Клаудія Піга - флейта  
Вінченцо Баттіста - гітара  
Дарина Малахова - фортепіано

13.07.2023  
19:00

Велика зала  
Консерваторія  
Реджо Емілія, Італія

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРСЬКОГО

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ  
НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

КОНЦЕРТ  
ГЕРОЇ ТА КОХАНКИ

ТВОРЧОЇ АСПІРАНТКИ  
Світлани Мельник

ПОРТРЕТИ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ  
В СУЧАСНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Творчий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент Лариса Деркач  
Науковий консультант – доктор мистецтвознавства,  
професор Юлія Ніколасівська

Програма:  
Г. Ф. Гендель арія Оттона «Tanti affani» з опери «Отто»;  
Г. Ф. Гендель арія Джіневри «Orrida a gli occhi miei» «Аріодант»;  
К. Монтеверді «Si dolce e' tormento»;  
Г. Перселл Арія Дідони «When I am laid» з опери «Дідона та Еней»;  
К. Монтеверді арія Оттавії «Disprezzata Regina»  
з опери «Коронація Помпеї»;  
Г. Ф. Гендель арія Рінальдо «Cara sposa» з опери «Рінальдо»;

Дарина Малахова - фортепіано

14.07.2023  
19:00

Монастир  
Мадонна делле Граціє  
м. Терамо, Італія

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРСЬКОГО

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ  
НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

КОНЦЕРТ  
ТВОРЧОЇ АСПІРАНТКИ  
Світлани Мельник

ПОРТРЕТИ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ  
В СУЧАСНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

А. ВІВАЛЬДІ СЕРЕНАТА  
«ГЛОРІЯ ТА ГІМЕНЕЇ»  
Концертне виконання

В межах XXX концертного сезону  
та «GO Abruzzo festival»

Творчий керівник- кандидат  
мистецтвознавства,  
доцент Лариса Деркач  
Науковий консультант -  
доктор мистецтвознавства,  
професор Юлія Ніколасівська

Антонелла Карпеніто - сопрано  
Камерний оркестр  
"Benedetto Marcello"  
Ян Мілош Заржицький - диригент