

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРЬКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. Котляревського

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ ЛЕОНАРДО ВІНЧІ
У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

Магістерська робота

Вей Цзінцзін

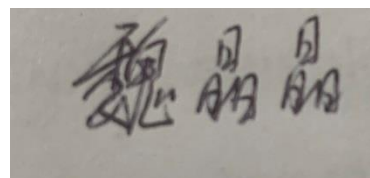
Науковий керівник –

Ягодзинська Ірина Олександрівна,

кандидат мистецтвознавства

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Вей Цзінцзін

ХАРКІВ 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ ЛЕОНАРДО ВІНЧІ У КОНТЕКСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА МЕЖІ XVII-XVIII СТОЛІТЬ	11
<i>1.1. Жанрова поетика і виконавська практика італійської opera seria</i>	<i>12</i>
<i>1.2. «Артаксеркс». Лібрето Метастазіо та особливості його музичного втілення.....</i>	<i>20</i>
<i>Висновки до Розділу 1</i>	<i>26</i>
РОЗДІЛ 2. «АРТАКСЕРКС» ЛЕОНАРДО ВІНЧІ НА СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ СЦЕНІ.....	27
<i>2.1. Естетико-стильові передумови виконавського прочитання музичного тексту</i>	<i>27</i>
<i>2.2. Вокально-сценічна реалізація твору у виставі театру Нансі.....</i>	<i>38</i>
<i>Висновки до Розділу 2</i>	<i>38</i>
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Однією з виразних тенденцій сучасної музичної культури є ревіталізація текстів минулих епох, відтворення, актуалізація маловідомих або ж віднайдених творів забутих майстрів у звуковому контексті сьогодення. Значну частку таких наново відкритих, тобто знайдених у архівах (часом цілком випадково), атрибутованих, виконаних (і нарешті зафіксованих на інформаційних носіях) музичних текстів протягом останніх десятиліть становить творчість європейського Бароко. Названа тенденція увиразнюється по мірі розвитку історично поінформованого виконавства (*historically informed performance*), художня ідеологія якого – інтерпретація старовинної музики за естетичними і стильовими закономірностями відповідної їй епохи, і набуває усе більшої значущості для дослідників та виконавців по мірі появи музичних знахідок, історія яких часом не поступається найкарколомнішому детективу.

Своєрідним поштовхом для мого попереднього, бакалаврського дослідження було встановлення американською музикознавицею Маргарет Мурата авторства однієї з найвідоміших перлин барокового вокального мистецтва Італії межі XVII-XVIII століть – арії *Star vicino*. Дослідниця довела, що арія з приватного музичного альбому, що свого часу потрапив до рук Чарльза Бьорні – сучасника Г. Ф. Генделя, лондонця-інтелектуала, автора однієї з перших історій європейської музики – не належала, як вважалося з легкої руки Ч. Бьорні, Сальватору Росі (1615–1673). Справжній творець *Star vicino* – Луіджі Манчіа (~1660–після 1708), молодший сучасник Сальватора Роси і Алессандро Скарлатті, сьогодні майже забутий представник неапольської оперної школи, дипломат, композитор, інструменталіст і співак, більшу частину доробку якого, нажаль, втрачено¹.

¹ Маючи намір роках укласти найбільш повну для свого часу історію європейської музики, Ч. Бьорні вирушив до Італії, де придбав в онуки Сальватора Роси рукописну збірку пісень та арій на поезії С. Роси, деякі з них начебто складені самим митцем, які згодом він

Історія повернення музиці Л. Манчіа її справжнього автора отримала несподіване продовження у 2020 році, коли ще один віднайдений музичний текст був атрибутований як твір саме цього композитора. За щасливим збігом обставин французький диригент Франк-Емануель Комте знаходить в архіві Ліонської муніципальної бібліотеки рукописну копію безіменного твору, без жодних ознак авторства чи виконання, з єдиним написом *Da Mancìa* та позначкою 1713 на форзаці. Звукові образи зафіксованої на папері музики та той факт, що більшістю своєї колекції Ліонська бібліотека завдячує італійській Модені, наштовхують диригента на шлях до розгадки.

Спільна кропітка робота Ф.-Е. Комте та італійського музикознавця Марко Біццаріні обернулася поверненням у звукову реальність раніше невідомої ораторії Луїджі Манчіа на біблійний сюжет, що отримала через більше як триста років після створення символічну назву (наче за поемою Джона Мільтона) *Il Paradiso perduto*, тобто «Втрачений рай». Ораторію, встановив М. Біццаріні, було створено 1698 року на замовлення патрона Л. Манчіа, герцога Модени, і виконано під орудою автора вперше у одному з герцогських палаццо того ж року. Твір, незвичність та вишуканість музичного стилю якого (оркестрування, мелодика вокальних ліній та драматургія) засвідчено тепер багатьма експертами, була представлена широкому загалу в Ліоні у березні 2022 року оркестром і солістами *Le Concert de l'Hostel Dieu*, колективом Франка-Емануеля Комте, що спеціалізується на виконанні

згодом процитував у четвертому томі своєї «Всесвітньої історії музики», ненавмисно увівши читачів в обману.

Лише 1949 року Френк Уокер довів, що жоден з музичних творів збірки не був складений С. Росіою. Натомість 12 з них, виписані однією рукою, виявилися аріями з опер добре знаних італійських композиторів XVIII століття; інші, вписані вочевидь вже після смерті С. Росіо до альбому кількома різними дописувачами, також почасти вдалося атрибутовувати. Автора *Star vicino* тоді встановити не вдалося, однак Ф. Уокер з'ясував, що у версії Ч. Бьорні презентований лише фрагмент: середній розділ арії *da capo* («*Altre gioie*»), нажаль, було невідворотно втрачено.

Наприкінці 1990-х Маргарет Мурата встановила, що *Star vicino* є фрагментом *dramma per musica* Л. Манчіа *Il re infante* («Король-дитя», 1696) на лібретто Маттео Норі (1640–1714). 2020 року американець Дж. Глен Пейтон після роботи над рукописом твору Манчіа, що зберігається у Флоренції, презентував реконструкцію серединної частини арії, оригінальна тональність якої – Ля мажор, і складена вона для альти (співака-кастрата).

барокової музики¹. Дослідницькі розвідки і подальші виконання твору – справа, як заявлено на веб-сайті проекту, найближчих років.

Однак самий факт повернення до життя невідомого раніше твору Бароко сучасними виконавцями та виразна тенденція виконавського переосмислення музичної історії надихнули мене звернутися у пропонованому магістерському дослідженні до постаті іншого, сьогодні майже забутого неаполітанця і ще одного героя книги історіографа Ч. Бьорні – молодшого сучасника А. Скарлатті, Дж. Бонончіні і самого Л. Манчіа, видатного майстра у жанрі *opera-seria* – **Леонардо Вінчі (1690–1730)**.

Незважаючи на величезний, як свідчить сучасний каталог, творчий доробок Л. Вінчі, більшість його оперних творів, подібно до музики Л. Манчіа, не бачили сцени три століття, частина з них вважаються втраченими. Сумна доля, здавалося б, спіткала й останній шедевр майстра – *dramma per musica* «Артаксеркс», яскравий новаторський музичний стиль якої композитору не судилося розвинути через передчасну смерть, за легендою, від отруєної нещасливим у коханні суперником чашки шоколаду.

Рукопис «Артаксерка» Л. Вінчі, що окрім іншого став першим прочитанням тексту П'єтро Местастазіо, відкривши галерею більш як тридцяти музичних версій знаменитого лібрето, як вважалося, не зберігся. Лише кілька арій, найвідоміша з яких – *Vo solcando un mar crudel* – арія Арбака з фіналу першої дії, за традицією переписана у приватні музичні альбоми-колекції ще за життя митця, дійшла до наших днів, зазнавши численних аранжувань і перевидань, а вже згадуваний Ч. Бьорні назвав її у своїй історіографічній розвідці найпопулярнішою у тодішніх лондонців.

Повернення «Артаксеркса» Л. Вінчі до музичного сьогодення певною мірою нагадує історію ораторії Л. Манчіа. У середині 2000-х років британський музикант (піаніст і диригент), музичний очільник відомого колективу, що спеціалізується на сучасній та бароковій австрійській музиці

¹ Відео-запис прем'єрного виконання 21 березня 2022 року віднайдені ораторії Л. Манчіа див. за посиланням <https://www.youtube.com/watch?v=WWo9jvy4qWc>

Musikwerkstatt Wien, Хью Джеймс натрапляє у віденському архіві на рукопис «Артаксерка» Леонардо Вінчі та ініціює перше виконання цієї *dramma per musica* у Відні¹. Наразі примірник партитури зберігається у Берлінській національній бібліотеці.

Наступна сценічна версія твору була представлена Національним оперним театром Лотарингії у Нансі у 2012 році². Виставі судилося стати без перебільшення унікальним текстом сучасного музичного театру з огляду на одразу кілька причин. Намагаючись відповідати традиціям барокової епохи, оригіналу Вінчі-Метастазіо, і зважаючи на факт першої прем'єри опери у межах карнавального сезону 1730 року в римському театрі Делле Даме (*Teatro delle Dame*), де, як відомо, усі ролі виконувалися виключно чоловіками, Дієго Фазоліс задіяв у виставі шість відомих контр-тенорів сучасності. А режисер-постановник, застосувавши прийом так званого історичного наближення, досяг ефекту ошатної стилізації простору барокового театру, що поступово по мірі розвитку сюжету «наближається» до стильової реальності сучасного слухача.

Неодноразово критиками наголошувалося, що успіх вистави криється у поєднанні діамантової техніки та експресивності виконавців головних ролей. Художня переконливість цієї сценічної версії утім, як видається, базується першочергово на кропіткій та інтелектуально виваженій роботі учасників – вокалістів і інструменталістів, диригента – не лише з першоджерелом, самим музичним текстом, що фактично є *urtext*, але з виконавськими традиціями італійського музичного Бароко XVII-XVIII століть в цілому, основа яких – виточене мистецтво імпровізації.

¹ Можна лише здогадуватися яким чином рукопис опери Вінчі, до того поставленої вперше у Римі, опинився у віденському архіві. Ймовірніше за все, примірник партитури талановитого співавтора опери належав самому Метастазіо, який відбуває до Відня 1730 року (у рік першого виконання опери), де й проводить решту життя на позиції придворного поета.

² Запис трансляції вистави французьким телеканалом Mezzo див. за посиланням <https://www.youtube.com/watch?v=OCTiqj2lrTs>

Найважливіше питання, що, із-поміж інших, постає при зверненні до цієї музики, полягає у тому, за якими правилами прочитувати цей наново відкритий музичний текст у ХХІ столітті, щоб бути художньо переконливим і адекватним як стилю і епосі музичного тексту, первинному задуму, але й емоційному діапазону сучасного слухача. Важливий аспект цього питання – відома до певної міри дихотомія «історичне-індивідуальне», адже, враховуючи, що лише незначна частина доробку Л. Вінчі зберіглася, виконавцю, що звертається до музичного тексту опери, не має на що спертися в сенсі примітних ознак індивідуального стилю. І, звісно, з огляду на особливості нотного тексту, що не фіксує ані агогіки, ані нюансів артикуляції, динаміки чи орнаментации, відтак є скоріше запрошенням автора до імпровізації за правилами, що були за замовченням зрозумілі сучасникам, але не є очевидні для виконавців нинішніх.

Враховуючи названі обставини, пошук виконавських підходів до втілення звукових ідей, наче прихованих за нотним текстом Л. Вінчі, видається особливо важливими як для розуміння особливостей стилю його музики в цілому, так і значного історично-стильового шару італійського вокального мистецтва, у межах якого цей стиль виникає. Пошук релевантних інтерпретаційних моделей в рідчизні традиції історично поінформованого виконавства, що переживає свій розквіт, набуває актуальності і з огляду на виразність тенденції до переосмислення дослідниками і музикантами-практиками європейської музичної історії, поступового але впевненого заповнення її «білих плям».

Об'єкт пропонованого дослідження становлять вокально-виконавські традиції італійського Бароко межі XVII-XVIII століть, **предмет** – специфіка їх реалізації у сучасній практиці історично поінформованого виконавства на прикладі опери Леонардо Вінчі «Артаксеркс».

Мета роботи полягає в обґрунтуванні сучасних підходів до вокально-сценічного втілення музичних творів Леонардо Вінчі шляхом стильової реконструкції традицій італійського оперного мистецтва барокової доби.

Зазначена мета обумовила розв'язання таких **дослідницьких завдань**:

- узагальнити спостереження науковців щодо історично-стильового контексту розвитку вокального мистецтва Італії межі XVII-XVIII ст.;
- артикулювати визначальні характеристики вокального стилю неапольської оперної школи, примітні ознаки музичного стилю Леонардо Вінчі;
- розкрити стилістичну специфіку лібрето П. Метастазіо та особливості його реалізації в «Артаксерксі» Леонардо Вінчі;
- унаочнити ключові складові поетики і музичного естетики арії *da capo* за Метастазіо та її втілення у творах Л. Вінчі;
- окреслити значення афектної природи барокового вокального стилю для інтерпретації музичного твору Л. Вінчі;
- розкрити інтерпретаційну модель вокально-сценічного втілення ключових ролей опери у виставі 2012 року.

Аналітичний матеріал дослідження склали нотний текст і лібрето опери Леонардо Вінчі «Артаксеркс», відео-запис вистави Національного оперного театру Нансі 2012 року, а також виконавські традиції оперних шкіл Італії XVII-XVIII століть, зафіксовані у численних теоретичних, інструктивних та поетичних трактатах, музично-поетичних творах епохи й розвинуті сучасниками дослідниками і музикантами-практиками у галузі історично поінформованого виконавства.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході, що об'єднує такі методи:

- *аналітичний* – при вивченні наукової та методичної літератури з обраної теми;
- *історичний* – для осягнення історичного контексту італійського оперного (вокального) мистецтва Бароко;
- *жанрового-стильового, драматургічного аналізу*, спрямованого з одного боку, на виявлення особливостей музичного втілення лібрето

Метастазіо, з іншого – стильових ідей, що на них спираються виконавці при прочитанні вокальних образів опери Вінчі «Артаксеркс»;

- *компаративний*, застосований задля виявлення типологічного і індивідуального у виконавських прочитаннях образів-амплуа опери;
- *інтерпретологічний*, задля виявлення семантичного потенціалу музичного тексту і інтерпретаційної моделі для його реалізації.

Теоретичну базу дослідження склали роботи, що можна об'єднати в кілька тематичних груп, ключові з яких наступні: *присвячені теорії, історії та практиці інтерпретації старовинної музики* (Н. Арнонкур, М. Букофцер, Л. Браудо, Р. Данінгтон, Р. Джексон, С. Лоусон, М. Циммерман, М. Сайр, С. Шабалтіна, Д. Бартель); *з історії західноєвропейської музичної культури XVII-XVIII століття, італійської опери та вокального виконавського мистецтва Бароко* – студії П. Барб'є, Е. Розанд, Р. Штром, М. Лобанової, С. Гудімової, І. Іванової, М. Черкашиної, П. Луцкера і Л. Сусідко, А. Стахевич, Б. Гнидя, Н. Говорухіної, І. Приходько, Д. Бюлова; *щодо методологічних підходів до аналізу вокальної музики та оперних творів та теорії музичного стилю* – роботи С. Шипа, Н. Горюхіної, Н. Гребенюк, І. Коханик, О. Катрич; *з теорії інтерпретації, інтерпретології* – Л. Шаповалова, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська та ін.

Наукова новизна отриманих результатів:

- доповнено аналітичні спостереження музикознавців та музикантів-практиків щодо вокального мистецтва італійського Бароко та сучасних принципів вокально-сценічного втілення барокової опери;
- проаналізовано із застосуванням елементів методу стильової реконструкції оперу Л. Вінчі-П.Метастазіо «Артаксеркс» та музично-сценічне втілення твору як цілісний культурний текст.

Апробація результатів дослідження. Тема дослідження обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики, ключові положення роботи були представлені у статті «Афектність як ключ

до інтерпретації барокової арії» та під час виступу на міжнародній науково-практичній конференції ХНУМ «Магістерські читання» у грудні 2022 року.

Практичне значення результатів дослідження Матеріали дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історії вокального виконавства», «Історії західноєвропейської музики», «Оперна драматургія», на практичних заняттях в оперному класі.

Структура роботи визначається Вступом, двома розділами, Висновками і Списком використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 54 сторінки, список джерел містить 50 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ ЛЕОНАРДО ВІНЧІ У КОНТЕКСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА МЕЖІ XVII-XVIII СТ.

«Артаксеркс» Вінчі-Метастазіо, створений на замовлення Риму для відкриття карнавального сезону 1730 року в знаменитому театрі *Delle Dame*, позначає переломну віху у творчій кар'єрі обох авторів та у становленні нового стилю італійської опери – опери *seria*.

Для Л. Вінчі – знаного на той час неапольського майстра переважно комічного жанру – це не лише останній твір; тут консолідовано мистецькі пошуки композитора у стилі, що формувався у 1720-х роках за активної участі молодого фаворита театрального Неаполя – П'єтра Метастазіо. До того ж це чи не найуспішніший досвід Л. Вінчі, з огляду на місце прем'єри та той факт, що у репертуарі італійських театрів опера, вже після несподіваної смерті композитора, трималася більше двадцяти років поспіль.

Для П. Метастазіо, який на момент римської прем'єри «Артаксеркса» з музикою Л. Вінчі (як нагадує Р. Штром, одночасно з римською готувалася венеційська вистава «Артаксеркса» з музикою Й. Гассе, і відгомін паралельної роботи майстрів над одним лібрето, своєрідний музичний діалог, присутній в обох партитурах [47, с. 108]) вже зголосився на запрошення австрійського двору стати імператорським поетом, драма на сюжет давньоперської міфологічної історії вінчає вельми успішну італійську кар'єру. Більше того – цим твором драматург довершує мистецькі пошуки особливого, впізнаваного поетичного стилю і драматургії оперного лібрето, що забезпечило лібрето шалену популярність і численні звернення митців до тексту, який і сам П. Метастазіо вважав чи не найбільш успішним (хоча й не найкращим) із-поміж своїх творінь.

Водночас «Артаксеркс» Вінчі-Метастазіо виразно презентує ті новації музично-драматичного стилю серйозної опери та новий тип взаємодії, єдності слова і музики, що стали взірцем для розвитку жанру опери у другій половині

вісімнадцятого сторіччя. З огляду на цей новий, рівноправний, а радше «поліфонічний» за смислами тип взаємодії музичного і поетичного, музику Л. Вінчі не можна розглядати поза стилістики і новацій лібрето П. Метастазіо та попереднього досвіду співпраці двох майстрів у серйозній опері.

Разом з тим, іманентна музична складова опери «Артаксеркс», окрім рельєфної суто музичної драматургії, яскравого, пишного тематизму, неможлива поза стильового контексту виконавської практики, представленій як індивідуальними манерами окремих виконавців (таких як Карло Броскі, Джованні Карестіні, Фаустіна Бордоні та інших співаків-кастратів, тенорів і примад-сопрано), так і загалом потужною традицією вокального мистецтва Неаполя, основа якого – стиль «прекрасного співу» і, звісно ж, мистецтво імпровізації.

Взаємодії цих історико-стильових контекстів та їх своєрідній реалізації в художньому цілому «Артаксеркса» Л. Вінчі, вкрай необхідних, як видається, для розуміння його інтро-музичної специфіки, образів і вокальної стилістики, а разом з тим шляхів його виконавського відтворення у сучасних умовах, присвячений поданий розділ.

1.1. Жанрова поетика і виконавська практика італійської *opera seria*

Розвиток італійського вокального мистецтва, окремих виконавських шкіл сімнадцятого-вісімнадцятого століть, рівно як і оперного жанру в цілому пов'язаний з мистецьким явищем *bel canto*. Ширше ніж власне вокальний стиль, феномен «прекрасного співу» формується з кінця шістнадцятого століття, з моменту виникнення на протипагу плинності ренесансної вокальної поліфонії нового, яскравого драматичного стилю ранньої опери (*stile rappresentativo*) та низки стилів «другої практики» (*seconda prattica*) – у тому числі «експресивної» мадригальної манери Клаудіо Монтеверді.

Опера стає тією творчою лабораторією, що уособлює ідейні цінності та ключові елементи нової системи художніх координат постренесансної доби, важливих для досягнення сутності вокального мистецтва Бароко. Винахід

Флорентійської камерати народжується з бажання Дж. Каччіні, Кл. Монтеверді, В. Галілеї та інших митців-мадригалістів наслідувати принцип простоти і невимушеності; укладаючи мадригали, вони навмисно уникають форм, характерних вокальній поліфонії Ренесансу, віддаючи перевагу новим формам музичної виразності [33, с. 35-36]. До співаків митці висувають вимогу мовленнєвого виконання або «наспівної декламації», з перебільшеною дикцією та експресивністю, яка базувалася на риторичному підґрунті репрезентативного канону, і мала на меті втілити закладні у поетичному слові смисли – манера *imitazione delle parole*. Такий тип співу мав бути максимально природним (діапазон партії не перевищував октави, а у верхньому регістрі передбачалося співати фальцетом) і водночас виразним, наближеним до декламаційної вимови. Мелодична лінія розбудовувалася подібно до помірної розмови. Співакові не доводилося застосовувати особливу техніку або ж формувати звук, тим більше, що усе розгорталося в камерних умовах паллацо (з «тманим» інструментальним звучанням) [45, с. 53-54].

Флорентійці проклали шлях розвитку інших осередків вокального мистецтва, а саме: *римської, венеційської та неапольської оперних шкіл*.

Протягом значного проміжку часу венеційська школа на чолі з Кл. Монтеверді уособлювала саме явище стилю прекрасного співу та оперного жанру як такого (*dramma per musica*). Назвавши слово первинним за музику, митець прагнув від виконавців психологічної достовірності втілення образів, а найголовніше – численних *affetti*, афектів, що прийшли у ранню оперу з мадригального стилю [36; 45]. Монтеверді вимагав від співаків драматичної виразності у виконанні, а темброві барви оркестру, що супроводжував музичну драму, спонукали їх до застосування більш широкої амплітуди динамічних відтінків голосу. Речитатив, наспівна декламація, технічна вправність, швидкість співу, аріозність і кантілена – ось якості, якими повинні були вільно володіти виконавці ранньої опери.

Естетика прекрасного співу і сама дефініція *bel canto* закріплюється в неапольській традиції. Продовжуючи ідеї венеційської, вона водночас дає поштовх розвитку *мистецтва вокальної імпровізації*: широкий діапазон, колоратурні пасажі, кантілена і віртуозність розквітають саме тут. У Неаполі ж поряд з розвоєм віртуозної вокальної техніки виникає новий стиль, з яким найбільше асоційована опера Бароко вісімнадцятого століття. Втіленням стилю стає жанр *opera seria*.

Момент остаточного переходу першості до неапольської школи, очолюваної на той момент А. Скарлатті, завершується вже на початку вісімнадцятого століття. Венеційський «продукт», «завезений» у Неаполь у середині 1650-х, *dramma per musica* остаточно захоплює глядацький інтерес як двору, так і містян за якихось двадцять років. На межі століть тут вже складається власний, локальний репертуар, що витісняє зі сцени твори північної столиці – Венеції.

Потужним осередком розвитку оперного жанру стають чотири неапольські консерваторії, у яких навчають як співаків, так і композиторів, майбутніх майстрів опери. Стрімкий розвиток вокального мистецтва неапольської школи, неодноразово і докладно описаний музичними історіографами, був зумовлений розквітом цих осередків вокальної педагогіки, які подарували музичній історії чимало славетних імені, відомих усій Європі [17, с. 161]. Вони ж стали підґрунтям для виникнення та подальшого розвою нового стилю серйозної опери, що з одного боку вирізняється синтетичним характером, адже поєднує різноманітні творчі знахідки окремих оперних жанрів межі століть – від римської пасторалі до неапольської трагікомедії, з іншого – підносячи мистецтво сольного співу на нові висоти презентує такий тип єдності слова і музики, що стає взірцевим для розвитку жанру у 1720-1730-ті роки. «Музична композиція опери серія являла собою струнку систему, де кожен компонент мав свою функцію і свої засоби виразності. Музика стала «співрозмірна» драмі, яка своєї черги, відповідала духу музики» [17, с. 389].

Поетика серйозної опери узагальнила численні жанрово-стильові пошуки італійських майстрів. Типологічними її ознаками, що вирізняють жанр із-поміж інших музично-театральних практик доби стає першочергово відповідність нормам класицистського театру (знамените правило трьох єдностей – місця, часу і дії). Остаточно затверджується тричастинна композиція, у якій вже немає місця сповнених алегорій прологам і епілогам або ж *deus ex machina* як засобу розв'язання драматургічного конфлікту. Комічне та фантастичне більше не може існувати в міфологічному просторі (квазі)легендарних, античних сюжетів нового жанру, рівно як і певні мовні особливості (як-от діалектні слова, розмовний стиль), тож лібрето стилістично стає «стандартизованим» (використання літературної італійської) [17, с. 248 - 249].

«Класичність» опери серія проявлена у драматичній послідовності її сцен, що не порушують драматургічної єдності; у композиційному поділі на сцени з речитативними діалогами та арію, що підсумовує драматичну дію, після чого персонаж покидає сцену. Нарешті, чіткий розподіл функцій речитативу, у яких розгортається сюжетний пласт, та арії, що є втіленням афекту і презентує специфічний художньо-психологічний час. У творчості митців неапольської школи формуються два жанрових різновиди оперного речитативу, що різняться і драматургічними функціями: - *secco*, що виконувався вільно, імпровізаційно, у наближенні до розмови у «точковому» супроводі *basso continuo* (слугував діалогом, спілкуванню двох дійових осіб), та *recitativo accompagnato*, який, за влучним формулюванням Б. Гнидя, «упереджуючи арію, готуючи її емоційну атмосферу, <...> заключав у собі драматичну кульмінацію сцени або акту» [9, с. 17].

Арія, поетична форма якої остаточно закріплюється у мистецьких практиках неаполітанців межі сімнадцятого-вісімнадцятого століть, стає центром смислового тяжіння, квінтесенцією жанру, що створює специфічну для опери серія часово-просторову мистецьку реальність. Як зазначає М. Черкашина: «Ліричне підкреслення у сольних музичних висловлюваннях

персонажів емоцій створювало суб'єктивне відчуття часу і спричиняло довгі затримки у ході сюжетного розгортання, а також викликало характерний для опери розподіл на зовнішню та внутрішню дії з притаманними їм різними засобами виявлення» [23, с. 18].

Водночас, музична стилістика арії *da capo* найтіснішим чином пов'язана з тенденціями виконавського мистецтва періоду. Опер серія, нагадує Б. Гнидь – це *опера солістів*, «важливою складовою якої є стрункі, розгорнуті арії, з'єднані між собою у цільний сюжет речитативами [9, с. 16].

У першій половині вісімнадцятого століття італійське вокальне виконавство сягнуло небувалої висоти і набуло філігранності у мистецтві колоратури – імпровізаційної орнаментики, своєрідної візитівки неапольської школи. Вправність у імпровізації надавала співакам змогу якнайліпше презентувати вокальну техніку; в той же час колоратура ставала дедалі експресивнішою, виконання мелодії оздоблювалося надзвичайною виразністю та обов'язковим *legato*. У цей період кантилена набуває значної емоційної насиченості [47, с. 18].

Найдосконалішими представниками мистецтва колоратури (вокальної орнаментальної імпровізації) були співаки-кастрати, діяльність яких тісно пов'язана з неапольським музичним осередком.

Виконавське вокальне мистецтво кастратів загалом – одна із значущих граней музичної культури Бароко. Названа традиція відобразила провідні засади барокової естетики і філософські настрої, у тому числі прагнення не тільки пізнавати закони природи, а й виправляти її недосконалість в людській особі. Неабияке значення тут мав естетичний аспект та фізіологічна винятковість кастратів.

Вплив вокальної традиції кастратів на розвиток оперних стилів того часу, підкреслює П. Барб'є, неможливо переоцінити. Виразність і сила впливу на слухачів стали запорукою безроздільного панування сопраністів на італійській оперній сцені. «Чарівна пластика і чуттєва принадність мелодії,

віртуозний блиск і міць – ось все те, що знайшло у співі кастратів своє досконале втілення [3, с. 48].

Композитори орієнтувалися на вокально-технічні та психофізичні можливості співаків, для яких складали свою музику. Манера кастратів, що задавала високу планку й для інших природних голосів, містила як обов'язкові складові пишну декоративність і віртуозну імпровізацію, тож поряд з навичками кантиленного звучання, вони презентували надзвичайну рухливість голосу. Складність колоратур, якими рясніють оперні арії періоду, перебувала в прямій залежності від можливостей співаків, зокрема цієї вправності орнаментування (часто одначе у нотному тексті намічалася тільки загальна вокальна тема, а нюансування і розробка віддавалися на розсуд виконавцю). Розподіл вокальних амплуа у бароковій опері, як і драматургічні лінії лібрето, що стали невід'ємною частиною театрального канону, сформувалися у тому числі з бажання якнайліпше презентувати феноменальні можливості вокалістів, а сам жанр серйозної опери як культурний текст формувався довкола фігури кастрата, що, серед іншого, втілювала якнайліпше притаманну бароко «примарність», фантазію та багатомірну неоднозначність гри [3, с. 61].

Цілком у дусі сучасної йому традиції, Л. Вінчі так само враховував особливості вокальної техніки виконавців, для котрих складав свою музику, зокрема «Артаксеркса». Більше того, чотири з шести провідних вокальних ролей опери складені саме для співаків-кастратів. Встановлено, що партія-роль Мандани була укладена ним для Джачінто Фонтани (відомого як Фарфаліно), у той час, як образ Арбака на римській сцені мав втілити Джованні Карестіні. Цікаво, що у венеційській версії «Артаксеркса» на музику німця Й. Гассе цю роль втілював сам Фарініеллі [17, с. 162].

Обидва легендарні співаки-кастрати, і Фарфаліно і Карестіні, на той момент вже тривалий час співпрацювали з Л. Вінчі, отже композитор чудово

розумів природу їх вокального стилю та індивідуальні виконавські особливості¹.

Джачінто Фонтана (1692–1739), стверджує Р. Штром, був знаний ліричністю та витонченістю, що давало йому змогу, незважаючи на вже поважний вік, залишатися на сцені. З огляду на ліричну природу його артистичного дару і тонкий смак, Л. Вінчі створює для Мандани чуттєві арії-аморозо, уникаючи або дуже помірно застосовуючи колоратуру, тобто віртуозну техніку, у патетичних, піднесених музичних епізодах. Учень неапольської школи, відомий тенор Фр. Тольве, що розпочав свій шлях у 1725 році, був знаний драматичним профілем, найкраще йому вдавалися напружені патетичні сцени, при цьому йому бракувало діамантової віртуозності. З огляду на цю особливість, ймовірно, більшість арій Артабана в «Артаксерксі» виписані Л. Вінчі у стилістиці парланте, з опорою на декламаційність, з численними стрибками і акцентами, але без карколомних колоратур [47, с. 127].

У той же час Дж. Карестіні (Арбак) – видатний віртуоз, техніка якого, за свідченням сучасників, не знала меж, був на момент створення опери на піці музичної форми, що спонукало композитора приділити максимальну увагу цій ролі. У підсумку, Арбак у Л. Вінчі – персонаж з найширшою музичною партією серед усіх шести героїв, і фактично перетягує на себе драматургічну вагу усього твору. Найвідоміша арія Арбака з фіналу першої дії *Vo solcando un tar crudele* набула неймовірної популярності одразу після прем'єри, отримавши численні перевидання [47, с. 127].

Подібний тісний взаємозв'язок композиторської і виконавської практики, що ним відзначена історія становлення та стильового розвитку

¹ Дж. Фонтана виконував партію Дідони у однойменній опері за Местастзіо на іншій римській прем'єрі чотирма роками раніше, у 1726, тоді як - співак, для якого був створений образ Медарса з венеційського «Сіроя». Ці ж виконавці були основою музичного складу «Катони» Л. Вінчі, а пізніше у 1730 – це одного твору композитора – «Александр в Індії», також на лібрето Метастазіо. У останньому вони виконували ролі Клеофіда і Пора. [див. 47, с. 113]

італійської опери Бароко та водночас орієнтованість на мистецтво вокальної імпровізації стає однією з визначальних, типологічних рис музичної поетики опери серія [17, с. 264]. Навіть створені під цілком конкретних виконавців твори «оживали» лише за умови вправного орнаментування, варіювання вокального матеріалу, у чому мистецтво кастратів не знало рівних.

Виконавська імпровізація, про що вже йшлося, презентувала вправність вокаліста насамперед через навичку зміни, варіювання мелодичної лінії. В опері серія 1720-х років це стосувалося ключового елемента композиції – арії *da capo*. Цінувалося уміння вокаліста варіювати репризу тричастинної арії, прикрашання «довгих нот» та, звісно, втілення віртуозних каденцій, що слугували ідеальною сценою, де виконавець міг продемонструвати свій голосовий ресурс у повну силу.

Звісно, що мистецтво варіювання, як і зростання виконавської свободи, виникало поступово. Уже на межі сімнадцятого-вісімнадцятого століть в італійській практиці варіювання повторів було до певної міри правилом за замовчуванням. Вважалося, що якщо співак не варіює мелодійну лінію при повторенні першої частини арії, у каденціях і речитативі, то виконання є непридатним, більше того – позбавленим уяви [35]. Так, естетики та музичні теоретики періоду, зокрема, Н. Тозі вважав здатність співака витончено, і доречно у сенсі музичного смаку прикрасити мелодію у репризі ознакою справжньої майстерності, а фантазійні імпровізації, особливо у каденціях, на думку Н. Порпори, слугували підсиленню виразності арії, якнайліпшому втіленню її афектів [22, с. 31].

Враховуючи названий історичний контекст у сучасній практиці історично поінформованого виконавства доречно, стилістично виважене варіювання є наріжним каменем інтерпретації італійської барокової арії. Зазначимо, що імпровізована орнаментация є однією з найбільш складних навичок для сучасного виконавця, оскільки потребує опанування барокових технік вокальної імпровізації.

Так, імпровізаційний аспект стилю серйозної опери втілював естетичні доміанти стилю Бароко, як-от фантазійність, свободу, бажання вражати, що знайшло своє відображення у подальшому стрімкому розвитку сольного виконавства (як вокального, так і інструментального). Утім питання смаку, художньої доречності і виваженості виявляється чи не ключовим. Відомо, що Фарінееллі, навіть у випадках, коли музичний матеріал арії дозволяв прояви найліпшим чином майстерність співака як імпровізатора, орнаментував мелодію дуже виважено, а його колоратури та ошатні прикраси відзначалися витонченим смаком¹.

Підсумовуючи, зазначимо, що завдяки унікальним голосовим ресурсам співаків-кастратів новий оперний стиль сягає небувалої висоти. Орієнтованість композиторів на блискучу техніку і імпровізаційні навички співаків дало змогу розширити кордони виразових засобів, увиразнити музичну лексику. У підсумку, мистецтво кастратів допомогло в реалізації провідних тенденцій італійської барочної традиції: типізації, афектації, декоративності, імпровізації і мистецтві прикрашання – орнаментики [3, с. 118-120]. Недосяжна майстерність, вироблена за довгі роки наполегливого навчання і відточування вокально-технічних навичок, що стала еталонною для усіх типів голосів, можна вважати запорукою еволюції стилю *bel canto*.

1.2. «Артаксеркс»: лібрето Метастазіо та особливості його музичного втілення

Розквіту італійської опери серія, а «Артаксеркс» Л. Вінчі є безумовно еталонним її взірцем, сприяли драматургічні та стилістичні новації лібрето, представлені доробком П. Метастазіо. Без цієї постаті неможливо уявити творчість митців неапольської школи, а творче партнерство Метастазіо і Вінчі

¹ Чудову реконструкцію імпровізацій Фарінееллі свого часу запропонувала італійське меццо-сопрано Чечилія Бартолі у музичному проєкті, присвяченому творчості співаків-кастратів.

(визнане одним з найкращих в історії оперного жанру), враховуючи суголосність художніх смаків митців та їхніх поглядів на саме явище серйозної опери, втілені у цьому оперному тексті якнайкраще. У творчості Метастазіо складається той канон оперного лібрето, на який орієнтуються митці, починаючи з 1730-х років; у тексті «Артаксеркса» він зафіксований настільки рельєфно і повно, що забезпечив численні звернення до нього як сучасників Л. Вінчі, так і композиторів наступних поколінь: «“Артаксеркс” настільки органічний, усе в ньому – і в малому, і в крупному – підігнано під стиль ладно і досконало, музично-театральні умовності вплетено у драматургічну канву настільки віртуозно і природньо, що він <.....> отримав у істориків статус зразкового <...> – і для стилю Метастазіо, і для *dramma per musica* у цілому» [17, с. 325].

Сюжетна канва тексту, здавалось б, традиційна для оперного жанру Бароко, і звертається до міфологічної історії, званої ще глядачеві сімнадцятого століття. Однак драматична історія наслідування давнього перського трону, що пропонувала б ранній опері омріяну тему екзотики, драматургу не цікава, у фокусі його уваги дилема морального гатунку, а саме – вибір між почуттям і обов'язком, що перед ним опиняється фактично кожен з персонажів. На етичному контрасті функціонують усі герої сюжету – з одного боку зрілий Артабан, що ним рухає жага влади, з іншого – його син Арбак, друг юного Артаксеркса, підступно звинувачений у вбивстві Ксеркса власним батьком. Артаксеркс розривається між вірністю дружбі та пам'яті батькові, Мандана – між обов'язком дочки і коханням до «зрадника», і у віддзеркаленому вигляді таж проблема спіткала брата і сестру Арбака і Семіру.

Кожен з цих персонажів, з одного боку, є типажем, з іншого – типажем саме метастазієвським. Експресивність і пристрасність відданої Мандани нагадує його ж Дідону (створену, як відомо, під впливом творчої манери і самої постаті видатного сопрано Дж. Булгареллі), Арбак – протагоніст, Артабан і Мегабіз – злодії, а шляхетний і мудрий Артаксеркс – прямий нащадок таких героїв майстра, як Александр Македонський або Тит [47, с. 41].

Протиріччя на тлі питань честі є внутрішнім двигуном сюжету, який Метастазіо розвиває засобом «нагнітання», нарощуючи темп через контрастні зіткнення від сцени до сцени. Прості та ясні сюжетні ходи небезпідставно нагадують класицистську трагедію, підсилені самим Метастазіо завдяки текстовим перехрестям з творами французьких драматургів (досягаючи фактично інтертекстуальності). Однак те, що вирізняє лібрето у першу чергу і є своєрідною «візитівкою» стилю драматурга, є його «музичність», той музичний потенціал, що має у собі поетичний текст і драматургічна щільність сюжетних подій, насичений темпо-ритм розгортання сюжету [17, с. 326].

З одного боку, у лібрето Метастазіо віртуозно втілені усі умовності та канони оперного лібрето періоду, згадані, точніше розкритиковані, ще К. Гольдоні, починаючи від кількості арій та їх типів (скорботна, патетична, бравурна чи аморозо) і послідовності в партії та загальній композиції в залежності від типу вокального амплуа персонажа та статусу виконавця: від прімадони до ролі другого, третього ряду. Так, патетичні арії за задумом Метастазіо мають виключно Арбак, його кохана і Артабан, водночас кожен з героїв музичної драми має у розпорядженні по п'ять різнопланових, різноафектних арій, що вибудовуються у загальній композиції за ключовим принципом контрастного переключення афектів.

З іншого – ритм, за яким розгортаються події, засіб драматургічного єднання окремих номерів у художнє ціле нагадує музичну форму. Так, арія стає не формальним, а реальним емоційним підсумком сцени, втілюючи її емблематичний смисл і підкреслюючи той чи той домінуючий афектний стан у сцені. Наприклад, покинутий усіма у фіналі першої дії (і батьком, і другом, і коханою) Арбак веде «сповідь» від себе, від першої особи, а текст арії відповідає у другій частині реальній сюжетній ситуації покинутості. Водночас, стрімкий та напружений розвиток сюжету (чого лише вартує послідовність подій першої дії – від зізнання Артабана у вбивстві до втечі Арбака, його викриття і нарешті вигнання, з низкою драматичних подій у процесі, не дають оговтатися глядачеві), побудований на принципі яскравого контрасту;

напружені колізії змінюють м'які ліричні сцени, подієвість, щільність сюжетної фактури постійно зазнає змін, при цьому у висхідній динамічній логіці: по мірі наближення до кульмінації на сцені все більше учасників, наче за прийомом *tutti*, що «обривається» якраз у точці золотого перетину. У цьому сенсі композиція кожної дії працює за єдиними принципом – найвищий момент драматургічного розвитку припадає на останню третину (у перших двох діях - на одинадцяту сцену з п'ятнадцяти). Нарешті, драматургічні арки поетичного тексту надають простір для музичної фантазії якнайліпше, оскільки мотивно зшивають тканину художнього цілого – так, алегорічна чаша з другої сцени у першій дії, що опиняється у руках Арбака, буде у фіналі нарешті вибита з них Артаксерксом [17, с. 331].

Власне, ця драматургічна рельєфність та драматичний потенціал тексту Метастазіо ідеально відгукуються у музичній партитурі Л. Вінчі. Той факт, що для римської прем'єри композитор створив тридцять самостійних, нових музичних номерів (не скориставшись таким чином традицією пастіччіо і самоцитування), у тому числі для двадцяти восьми арій, свідчить про його цілісне сприйняття тексту драматурга. Л. Вінчі тісно співпрацював з Метастазіо над музичним текстом у сенсі побажань, можливостей виконавців, на яких опера була розрахована, розшифровки емоційних аспектів поетичного тексту, тож його (тексту) «музичність» композитором тонко зчитана.

Водночас, в «Артаксерксі» яскраво втілений музично-драматичний дар самого Л. Вінчі. Тут знайшли втілення такі притаманні манері майстра риси, як яскравий мелодичний матеріал, витонченість мотивно-тематичної його розробки, і звісно ж, блискуче знання вокальної традиції неапольської школи. Арії вокальних героїв (надто Арбака, Мандани і Артаксеркса) насичені численними колоратурами, кантиленною мелодикою і фіоритурами. При всьому тому, наслідуючи принципу контрасту за Метастазіо, репрезентуючи афектні стани у співставленні та драматичній напрузі¹, Л. Вінчі йде далі

¹ Ще один яскравий приклад близькості художнього мислення митців – той факт, що в «Артаксерксі» Л. Вінчі чи не вперше так плідно застосовує жанр арії да капо як із

драматурга у розвитку музичних образів героїв, вибудовуючи композицію за іманентно музичною драматургією. Завдяки цьому персонажі Метастазіо отримують нового виміру і остаточно втрачають «типажність». Кожен з них має свою логіку музичного розвитку – у Артаксеркса, що на відміну від першоджерела, стає більш рішучим, дієвим, ця лінія скоріше хвилеподібна; образ пристрасної Мандани, у якій яскраво проявлена на відміну від Метастазіо саме лірична нота – розвивається у напрямку від патетики до аморозо, любовної експресії. На противагу їй більш лірична від початку Семіра отримує бравурні риси, що стихають, закруглюються у фіналі. Л. Вінчі привносить в композицію логіку суто музичного драматургічного розвитку героїв, що найяскравіше репрезентовано у трактуванні ним арій.

Наслідуючи ідеї Р. Штрома, деякі дослідники називають це методом музичного узагальнення [див. 47, 17]. Провідна його риса полягає у тому, що Л. Вінчі має на меті не стільки буквально слідувати поетичним зворотам і окремим риторичним фігурам тексту, відтворюючи, тобто ілюструючи численні афетти засобами музичного словника, скільки створювати цілісний музичний образ для кожного героя і для кожного типу арії. Відтак (звісно, інтонаційна витонченість та вишуканість мотивної роботи з музичними емблемами не втрачається при цьому) композитора вирізняє більш «крупна» робота з засобами музичної виразності, тематизмом як таким.

Наведемо кілька прикладів. У аріях парланте (яскравий зразок – арія Артабана з другої дії) декламаційність стає домінуючим типом тематизму, часом всупереч синтаксичній будові поетичного тексту, що зазвичай не допускалося ще з часів К. Каччіні і К. Монтеверді. Так, в названій арії Артабана дрібні мотиви речитативного характеру покликані узагальнити емоційний стан героя, йому наче бракує повітря, через що його вимова

контрастною серединою, що стане «візитівкою» жанру у другій половині вісімнадцятого століття, так і тематичним контрастом в основній частині (першому розділі) арії, реагуючи не на синтаксичну структуру поетичного тексту, а на зіставлення різних, контрастних афектів у ньому. Найяскравіший приклад другого типу – арія Артабана з четвертої дії фіналу, де контрастно зіставлені у Метастазіо афекти скорботи і прагнення помсти, гніву.

нерівномірна; при цьому примітно, що паузи, якими відокремлені ці короткі мотиви, йдуть всупереч логіці поетичного тексту, розбиваючи його не лише всередині рядка, але й слова.

Образ Арбака, що у Метастазіо розгортається в напрямку стоїцизму, Л. Вінчі прочитує у традиції ламенту, що втілено, приміром, у якості тематизму його патетичних арій; за стилістикою вони нагадують окремі епізоди музики вчителя Л. Вінчі – А. Скарлатті, однак на відміну від «розгортання» і деталізацію афекту в оперних аріях старшого сучасника, новий стиль Л. Вінчі чітко фіксує ознаки скорботної героїки замість афекту смутку.

Нарешті, згадане музичне узагальнення яскраво проявлене в індивідуалізації прочитання композитором жанрової основи оперних арій, що активно переосмислюються Л. Вінчі в залежності від вимог художньої ситуації. Приміром такого принципу роботи з матеріалом може слугувати знаменита арія Артаксеркса з першої дії *Per pieta*, що в основі своїй має пісенно-танцювальний жанр, структурні ознаки якого композитором тим не менш свідомо подолані. Кропітка і концентрована мотивна робота Л. Вінчі в арії призводить до її синтаксичного розростання, і замість танцювальної «квадратності», висловлювання Артаксеркса, тепер максимально позбавлене «типового», розгортається довкола центрального афектного стану героя у зовсім іншій динамічності.

Усі перелічені особливості роботи Л. Вінчі з музичним тематизмом та афектністю поетичного тексту, поряд із яскравою самобутньою мовою, що у той же час відбиває найяскравіші здобутки вокальної традиції початку вісімнадцятого століття, в «Артаксерксі» набули рис універсальності, довершеної класичної, що вочевидь стало запорукою того, що саме цей оперний текст композитора став взірцем для майстрів опери серія у другій половині вісімнадцятого століття.

Висновки до Розділу 1

Творчість Леонардо Вінчі, що розгортається в період розквіту неапольської оперної школи, є невід'ємною складовою історичного стилю італійського Бароко та важливим етапом розвитку нового оперного стилю межі сімнадцятого-вісімнадцятого століть, відомого як опера серія. Усі примітні ознаки жанру серйозної опери, що пов'язані як з художніми пошуками самого композитора і драматурга П. Метастазіо, так і ширше – вокальним мистецтвом співаків-кастратів, що уособлює специфічний історико-стильовий період *bel canto* (а в історичній перспективі відповідає за формування еталонного звуку, стандартів професійного співу, на які і сьогодні орієнтуються академічні виконавці), в «Артаксерксі» Л. Вінчі втілені з особливою художньою виразністю та самобутністю.

Суголосність художнього мислення та естетичних орієнтирів Метастазіо і Л. Вінчі дає змогу композиторові продовжити закладену драматургом у лібрето «музичну потенцію» та засобами музичного узагальнення створити цілісні музичні образи вокальних героїв, не ілюструючи буквально риторичні фігури поетичного тексту, а репрезентуючи афектні стани у певному типі тематизму, часом всупереч синтаксичній будові поетичного тексту, і добираючи для кожного героя певний тип музично-драматургічного розвитку.

Втіленням новацій стилю Л. Вінчі, окрім яскравого тематизму і витонченої мотивно-тематичної роботи, є потрактування ним різних жанрових типів арії да капо, яка є серцевиною афектного стилю опери серія. Переосмислення арії як емоційного підсумку драматургічного розвитку музичної сцени та індивідуалізація рішень жанрових типів стає запорукою універсальності та довершеності тексту «Артаксеркса» Л. Вінчі.

РОЗДІЛ 2

«АРТАКСЕРКС» ЛЕОНАРДО ВІНЧІ НА СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ СЦЕНІ

2.1. Естетико-стильові передумови виконавського втілення музичного тексту

Визначальним для осягнення явища опери серія, вокального мистецтва Бароко в цілому є осмислення афектної природи цього стилю. Як вже зазначалося, центром тяжіння композиції опери серія є арія, призначення якої – втілення солістом різноманітних афектів (*affetti*) і водночас афектна репрезентація власної вокальної майстерності. Афектні модуси, відповідно, закріплені на рівні жанрових різновидів арій *da capo* – від ліричних арій-аморозо і скорботних арій-ламенто, до патетичних і бравурних висловлювань у відповідній емблематичній лексиці. Нормативність афектного стилю відображена, нагадаємо, зокрема в кількості та послідовності певного типу арій для ключових персонажів опери серія.

Афектність ставить перед музикою Бароко нове порівняно з ренесансною естетикою завдання – втілення душевних рухів людини, її пристрастей. Розраховані на емоційний відгук слухача (і на те, що будуть неодмінно ним зчитані), афекти визначають «послання» в комунікативній ситуації «виконавець-глядач». Важливо пам'ятати, що головним тут є не самовираження виконавця, а вплив, можливість викликати ту чи ту, утім регламентовану естетичним каноном реакцію публіки [16, с. 34-35].

Риторичність музичного стилю опери серія міцно пов'язана з його афектною природою. Переосмислення античної риторики, а саме теорії музичного етосу, та розвиток доктрини афектів відбувалося у той історичний період не лише в аспекті класифікації чи каталогізації різноманітних афектів та лексичних фігур, утім стосувалося формування певних правил і способів втілення афектів засобами музики [29, с. 18-21].

Репрезентація афекту в музичному тексті була безпосередньо пов'язана з текстом поетичним. Згадаємо, що найважливішим джерелом мелодичної виразності у вокальній музиці раннього Бароко, зокрема у мадригалах та ранній монодії, були емоційно забарвлені лексеми, або ж *affetti*, значення яких неодноразово підкреслювали митці (Дж. Каччіні, Кл. Монтеверді, пізніше П. Тозі, Дж. Манчіні та ін.). Відокремившись від поетичного тексту, такі музичні лексеми набували означеної, майже словарної семантики, слугуючи звуковими емблемами того чи того афекту. На основі риторичних принципів для втілення різних афектів використовувалися і різні комплекси засобів виразності. Для співаків важливим стає вміння використовувати певний тембр голосу в залежності від афекту, представленого в музичній ідеї. Разом з тим очевидним стає те, що від афекту залежали різні динамічні, темпові, артикуляційні й орнаментальні деталі виконання [29, с. 10-13].

Інтерпретація вокальної музики Бароко, арії зокрема вимагала від соліста значної творчої та виконавської, у сенсі технічності, активності і творчої фантазії. Згадувана вже специфіка графічної фіксації звукових ідей, не деталізована з точки зору динаміки, темпу, артикуляції, що дає лише узагальнене уявлення про характер музики, водночас окреслювала простір для виконавської свободи, творчої ініціативи шляхом застосування техніки мелодичної орнаменталізації, а також варіювання повторюваних частин арії, надто у каденціях – тобто мистецтва імпровізації [17, с. 90-91].

Однак звернення до музичних текстів епохи, музики Л. Вінчі зокрема, цілком природньо перетворюється на своєрідний виклик для сучасного вокаліста. Хоча оперні тексти укладалися, як вже зазначалося у Розділі 1, з огляду на індивідуальну виконавську манеру конкретного співака, графічний, зафіксований тим чи тим чином у доволі схематичній вокальній нотації Бароко відбиток їхньої імпровізаційної манери майже невловимий для виконавця, що звертається до тексту через триста років.

Звідси постає питання щодо можливих способів «проникнення» за нотний текст барокової арії, відтворення стилістики «прекрасного співу»,

орнаментики, диміювання та інших різновидів вокальної імпровізації. Адже із занепадом мистецтва співаків-кастратів в європейській музиці були втрачені всі напрацювання в цій царині. Парадигма вокального виконавства наступних історичних періодів – принципово не імпровізаційної природи¹ [33, с. 88-90].

У сучасному підході до трактування старовинної музики загалом розрізняються три виразні тенденції.

Перша пов'язана з існуванням безлічі різних, досить сміливих перекладень музичного матеріалу, що є свідченням вільного, в сенсі стилістики, підходу до його виконання. До другої відносяться потрактування барокової музики в естетичному та стилістичному контексті класико-романтичної доби. Поясненням тут може слугувати той факт, що сучасні академічні вокалісти виховані переважно на музичних текстах наступних за Бароко епох, тобто на текстах, що мають вже фіксовану композитором цінність. Через це досконально точно слідуючи за вказівками майстрів барокової епохи, академічний вокаліст йде все далі від стилістичної адекватності відтворення.

Нарешті, тенденція, яка є ключовою для коректного втілення музичних задумів авторів раннього італійського Бароко, що вже ствердила свою правомочність у сучасній музичній культурі – дотримання виконавських традицій епохи при репрезентації тексту цієї епохи, тобто історично поінформоване виконавство. Однак якщо для давніх майстрів використання тих чи тих виразових засобів було справою звичною і природною, то в сучасних умовах такими прийомами необхідно оволодівати наново.

Згідно принципів історично поінформованого виконавства, стилістично адекватне прочитання можливе лише за умови що виконавець має знання щодо естетики, стилістичних прийомів доби. Разом з тим відродження виконавських традицій, створення відповідних інтерпретаційних моделей має

¹ Тим не менш закладені в той час критерії оцінювання звучання голосів почасти збереглися й дотепер.

спиратися на правильне розуміння тих принципів, якими користувалися майстри певної епохи, але *не на буквальному їх відтворенні* [1, с. 45].

Допоміжним матеріалом для створення стилістично коректної інтерпретації можуть слугувати численні текстові джерела, що не лише збереглися з тих часів, але й докладно проаналізовані сучасними дослідниками і концертними музикантами. Бароко сформувало особливий тип митця, що поєднував у своїй професійній діяльності теорію і практику. Рівною мірою і композитори, і співаки, надто співаки-кастрати, були водночас і музичними теоретиками, і вчителями. Після закінчення сценічної кар'єри багато хто з відомих кастратів стали видатними вокальними педагогами, вони створили свої школи, заклавши основу вокальної освіти в Італії, чимало виконавських секретів якої передавалися від вчителя до учня. У XVIII столітті названа традиція обумовила неймовірний розквіт співочого мистецтва, адже «кастрати не тільки задавали рівень, на який орієнтувалися інші співаки, а й створювали свої індивідуальні методики» [37, с. 60].

На щастя такі інструктивні трактати, словники і довідники, що містять численні вокальні вправи, зразки орнаментатії, типів прикрас і засобів заповнення мелодичних ходів, відповідні певному типу музики чи жанру (скажімо, різним типам арій серйозної опери), тобто «готові рішення» для інтерпретатора, збереглися до сьогодні. Перелік цього типу джерел регулярно поповнюється новими знахідками і пропонує сучасному вокалісту приємну дослідницьку подорож, запрошення до діалогу з митцями минулого.

Загалом, історичні джерела можна поділити на кілька груп. *До першої* варто віднести трактати загально-естетичної спрямованості: з музичної поетики і риторики, у яких зокрема, пропонуються не лише каталогізовані афекти та їхні музичні емблеми, поряд із настановами, як той чи той афект прочитувати і втілювати (це стосується як того, яка тональність відповідає тому чи тому афекту, або ж ритмо-інтонаційна формула, чи спосіб артикуляції тої чи тої музичної фігури), але й міркування щодо проблем музичного смаку, поетики музичного висловлювання та природи музики. До таких цінних

джерел можна віднести, приміром, настанови флейтистам І. Кванца (1697–1773); хоча вони укладені для інструменталістів, універсальність порад цього видатного німецького автора може буде застосована і до вокалістів; окрім того, італійська вокальна орнаментика була джерелом натхнення для усіх майстрів епохи, як інструменталістів, так і вокалістів, далеко за межами Італії.

Другий тип джерел – збірки вправ, довідники з орнаментациї або виконавських прийомів, що фіксують особливості вокальної техніки періоду. До прикладу, цінним джерелом такої інформації для сучасних виконавців, що звертаються до музичних текстів Л. Вінчі, може слугувати так званий «листок» Н. Порпори, славетного представника неапольської оперної традиції і, як відомо, наставника та вокального педагога Карло Броскі¹.

Записи Н. Порпори містять «канонічні» елементи вокальної техніки, що, з одного боку, видаються доволі простими, з іншого – покривають усі найважливіші навички вокаліста того часу – це й і довге дихання, і точність атаки, тобто взяття тону, й техніка виконання трелей (довгих чи коротких), кантилени і гамоподібних музичних фігур. У одному з таких «листоків» вправи виписані у До мажорі, утім можна очікувати, що реальна практика навчання співу не обмежувалася діатонікою. На користь такого умовисновку працюють інші дидактичні матеріали, укладені митцем – численні вокалізи, збірки вправ, навчальні твори (кантати, арії), зошити з сольфеджіо та багато іншого, що являють складність та виразну різноманітність вокальної техніки, надто її ритмо-інтонаційного профілю [17, с. 282]. Робота з такого типу першоджерелами є вкрай важливим і для розвитку музичного смаку сучасного виконавця.

До третього типу джерел варто віднести інтерпретаційні версії, зафіксовані самими виконавцями барокової доби або ж відтворені за цими

¹ Матеріали були віднайдені в архівах Неапольської бібліотеки ще у середині XIX століття і передруковані пізніше в Англії; а нині десятки разів були цитовані у розвідках останніх десятиліть, зокрема наведені у дослідження Р. Штрома, Букфоцера, Е. Розанд, П. Луцкера і Л. Сусідко та багатьох інших.

версіями нотні тексти. Таких джерел, на щастя, чимало, а деякі ще чекають на відкриття.

Так, Р. Шторм, а за ним й інші дослідники, наводять текст виконавської версії арій сучасників Л. Вінчі Дж. Віньятті (*Sciolta dal lido*) і Й. Гасце (*Digli che son Fedele*), записаної самою Фаустиною Бордоні (1697–1781) – видатною італійської сопрано того часу. Примітним є те, що відповідно до зафіксованої самою співачкою версії, варіюючи музичний матеріал, вона не зачіпає мелодичну основу (див. Рис.2.1). Натомість додає додаткових, допоміжних тонів, трелей або невеликих арпеджіо, заповнення мелодичними ходами стрибків; при цьому у менш колоратурній арії Дж. Віньятті музичний матеріал фігуровано більшою мірою, у той час як блискавична віртуозність арії Й. Гасце майже не зазнала змін.



Рис.2.1. Фрагмент арії Дж. Віньятті *Sciolta dal lido* у версії Фаустини Бордоні¹⁷

Такого роду джерела дають чудове розуміння того, що являло собою імпровізаційне мистецтво вокалістів початку вісімнадцятого століття.

Ще один показовий приклад наводять у монографії П. Луцкер та Л. Сусідко за німецьким репринтним виданням 1923 року; мова про виконавську версію арії Н. Джакомеллі *Quell' Usignolo* з рукописної збірки Фарінееллі 1753 року, що свого часу була презентована співаком імператриці Марії Терезії (нині зберігається у Віденській національній бібліотеці).

Виконавська версія Фарінееллі суттєво відрізняється від оригіналу (див. Рис.2.2). Оскільки на відміну від тексту 1734 року у цій версії середня частина викладена у іншому розмірі (три восьмих замість єдиного розміру С) та тематично контрастує крайнім розділам, дослідники справедливо дійшли

висновку, що вона переписана самим Фаріnellі. Відтак, йому ж належать й усі варіанти вокальної мелодії [17, с. 463].



Рис 2.2. Фрагмент арії *Quell' Usignolo* з опери «Меропе» Н. Джакомеллі у версії Фаріnellі¹.

Порівнюючи прийоми варіювання Фаріnellі з тими, що застосовувала Фаустіна Бордоні, можна бачити, що принципової різниці між ними немає. Тобто такі прийоми, як дроблення тривалостей у мотивах, заповнення інтервалів мелодичними послідовностями, додавання трелей та інших прикрас є зоною типового у музичній стилістиці опери серія.

Однак авторська версія Фаріnellі містить ще сім віртуозних каденцій - чотири в крайніх частинах і три - в середній. Місце першої з них було вказано самим Джакомеллі (позначкою фермати). Фаріnellі використав це для довгої 11-тактової колоратури. Тут «заявлений увесь арсенал коронних ефектів: довгий протягнутий звук, трелі, швидкі легкі гами. Друга каденція - наприкінці першого розділу - практично вся побудована на висхідних і низхідних гамах, її «родзинка» - фа малої октави, найнижчий звук у всій арії. У 3-й і 4-й каденціях акцент зроблено на контрасті фігур і різкій зміні регістрів. У каденціях середньої частини (5, 6, 7) більше звукозображальних елементів» [17, с. 465].

Характеризуючи ці сім каденцій, дослідники знову ж доходять висновку, що прийоми варіювання, колоратурна техніка, застосована співаком, у своїй основі не відрізняються від тих типових елементів вокальної техніки, що пропонують численні методичні матеріали майстрів доби, зокрема дидактичні

¹ Цитується за [17, с. 463].

нотатки Н. Порпори. А ось що насправді вирізняє стиль Фаріnellі, так це уміння ці елементи поєднувати, фантазія, яку він демонструє в орнаментациї, не повторюючись жодного разу в каденціях [17, с. 465].

Особливістю манери Фаріnellі у цій версії є деяка надмірність, майже ман'єристична «надлишковість». Дійсно, за численними історичними свідощтвами, для Фаріnellі не існувало меж технічної свободи. «Легкість голосу надавала його співу особливої експресивної переконливості, тож його каденції були надзвичайно розгорнуті, а усі елементи орнаментування наче укрупнені у кілька разів під збільшувальним склом. Довгий тон має тривати нескінченно довго, стрибки – демонструвати карколомний діапазон, а дрібні прикраси – нанизуватися одну на одну так, що звичайному співакові не вистачило б дихання» [46, с. 82].

У цьому сенсі версії Бордоні і Фаріnellі є естетичними полюсами; помірність, властива Бордоні, є радше варіантом норми, у той час, як надлишковість Фаріnellі уможливлена унікальними даними та майстерністю і може бути виправдана через естетичну категорію «дивацтв», численних барокових «дисонансів» і «примарностей», художня мета яких – вражати і приголомшувати.

Однак, щодо роботи з розглянутим типом джерел існує пересторога. По факту відкриття все більшої кількості текстів та розширення горизонту знань, виконавці часто намагаються відтворити манеру якогось конкретного давнього майстра. Тому сприяють їй численні розшифровки записів сучасних інтерпретаторів барокової музики. Однак, дуже важливо при зверненні до вокальної музики італійського Бароко не наслідувати якусь одну модель, відтворюючи її у дрібних подробицях. Розкриття афектної складової барокової арії неможливе без дотримання *репрезентативного канону* музичного мистецтва епохи.

Отже, маючи на меті інтерпретувати барокову арію за канонами стилю, сучасний вокаліст стикається з двома різнорівневими завданням. Один аспект проблеми полягає у забезпеченні вокально-технічного боку виконання

музичного тексту. Створення цілісної оригінальної (унікальної) версії, що містить обов'язкові композиційні елементи – імпровізацію в каденції (каденціях) та варіювання повторів (третя частина арії, тематичні повтори) – це задача дещо іншого рівня, оскільки мета імпровізації полягає у відтворенні та підкресленні основного афекту в кульмінації, у вираженні змісту твору [40, с. 38].

Щодо стильового боку виконання, варто враховувати такі загальні правила. По-перше, вміння динамічно розподіляти силу звучання за регістровим діапазоном. Ще одна вимога до співаків полягала в необхідності володіння гнучкістю звуку. Для досягнення еластичного гнучкого голосу співаки вправлялися у *messa divoce*, мистецтві філірування та динамічного прикрашення довгих нот.

Особливо важливим для барокової вокальної стилістиці є вібрато. Цей аспект виконавської традиції слід аналізувати в конкретному історичному ракурсі. За Ренесансною традицією емоційний вираз, мелодійна гнучкість не були вирішальними факторами виконання, натомість з розвитком гомофонного стилю виразність мелодії набула неабиякого значення. У порівнянні з сучасними уявленнями і нормами вібрато голосова вібрація Бароко було значно помірним по відношенню до тембру і розглядалося, перш за все, як засіб виразності. Тобто це «контрольоване» вібрато, підвладне волі виконавця. Від величини амплітуди вібрато безпосередньо залежить сила співочого звуку. Сила вокального голосу визначається амплітудою коливань голосових зв'язок, диханням, тиском і станом резонаторних порожнин, надто ротоглоткового каналу, який є своєрідним рупором, що підсилює звук [22, с. 49].

Ще одна складність для сучасного інтерпретатора давньої музики – прийом *tempo rubato*, який характеризується вільними зрушеннями при незмінному основному тактусі (такті/пульсі). Окремі принципи темпових змін, властиві барочному музикуванню, проявляються в уповільненні пульсу в

кадансах. Чималу роль в цьому відіграє взаємодія темпу, ритму, агогіки і динаміки.

Нарешті, чи не найголовніше, це усвідомлення риторично-мовленнєвої природи вокального мистецтва Бароко, зокрема семантичного навантаження не лише кожного окремого афекту, але й переходу одного в інший, що найчастіше реалізується за принципом контрасту. Тут у нагоді стануть, насамперед, численні трактати епохи, які містять докладні, фактично словникові, тлумачення багатьох лексем та способи їх афектної репрезентації виконавцем.

Щодо загальних принципів застосування оздоблень, то варто розрізнити дві форми звуковідтворення. До першої відноситься виконання мелізматичної орнаментики, звуки якої необхідно легко підкреслювати і акцентувати. До другої відносяться гамоподібні пасажі, рулади або легатна форма, що вимагає більшої координації гортані і легкого подиху, точної інтонації.

Окремо варто відзначити важливість каденцій. Погляди на художнє значення та засоби творення сольних каденцій змінювалися протягом часу. Детально проблему розглянуто у роботі М. Сайра. Узагальнюючи його спостереження, можна дійти висновку, що у 1720-х роках виконання арії *da capo* обмежувалося зазвичай трьома вставними сольними каденціями – по одній наприкінці крайній розділів арії і одна – в кульмінаційній зоні середнього розділу. А ось у середині століття можна знайти згадки про п'ять каденцій, що деякі митці, приміром І. Кванц, вважали невиправданою надмірністю. Існують свідоцтва, що Фарінееллі незважаючи на таку, як здалося б І. Кванцу, надлишковість (сім каденцій), тим не менш оздоблював вокальну лінію з витонченим смаком, не перетворюючи каденції на ярмарок виконавського марнославства [35, с. 108-109].

Узагальнюючи погляди Н. Тозі, І. Кванц, І. Агріколи, Дж. Манчіні стосовно мистецтва каденції, дослідник виводить своєрідний «золотий стандарт» виконавської традиції, що видається виваженим і адекватним естетичним конвенціям доби. Так, виконавцеві радять дотримуватися

наступних принципів: каденція не може виникати часто і бути довгою¹; за протяжністю вона має бути такою, щоб співак міг вільно її виконати на одному подиху (його повинно вистачити ще на добру трель і завершення).

З огляду на ієрархічність музичного мислення Бароко, каденція – це зона свободи, у тому числі метричної, вона знаходиться поза влади руки диригента чи тактусу/пульсу. Утім, міра цієї свободи також регламентована *tempo rubato* у його бароковому розумінні. З цієї причини (враховуючу знамениту, наведену свого часу Н. Арнонкурмом логіку чергування долей у музиці Бароко), більша частина каденції повинна звучати на довгому й ударному складі.

І звісно ж каденція має відповідати головному афекту арії, не суперечити тим засобам музичної його репрезентації, що закріплені в інтонаційному тезаурусі стилю. Ще один аспект, обумовлений естетичним і поетичним виміром барокового стилю, стосується нюансів оригінальності вокальних соло у каденціях. Демонструючи фантазію і навіть спонтанність, виконавцеві дозволяється створювати кілька фігураційних зон, арпеджіо та гам; однак такі фігурації не варто повторювати часто, і неодмінно потрібно запроваджувати нові фігури. Ідеальна ситуація – коли у каденції виникає щось несподіване для слухача, здатне його здивувати і приголомшити (що ідеально відповідає естетичній категорії Бароко *meraviglia*, яка уособлює численні дивності, світлотіні та контрасти, властиві цьому стилю).

Таким чином, художньо переконливе та стилістично адекватне прочитання музичного тексту барокової арії передбачає не лише коректну роботу з нотним текстом, але й занурення у стильовий контекст епохи, що надає виконавцеві необхідну «оптику». Наскільки такий інструментарій може бути вдалим у сучасній виконавській культурі розглянемо на прикладі вокально-сценічної версії «Артаксеркса» Вінчі-Метастазіо театру Нансі (2012).

¹ Виключення становить каденція для двох партій - для голосу й облігатного інструменту або для двох голосів – оскільки може бути дещо масштабнішою.

2.2. Вокально-сценічна реалізація твору у виставі театру Нансі

Перш ніж означити ключові особливості французької сценічної версії «Артаксерса» Л. Вінчі 2012 року, що, як вже наголошувалося, є виключно оригінальним текстом сучасного музичного театру, необхідно врахувати наступне. Будь-які сучасні спроби наблизити музику Бароко до нинішньої звукової реальності, надто оперу серія, яка існувала як пікове втілення вокального мистецтва співаків-кастратів, є саме виконавською «версією». Історична копія просто неможлива з огляду на те, що сучасні контртенори (хоча і природньо високі голоси) не відповідають у повній мірі тембровим характеристикам чи технічним аспектам голосів співаків-кастратів, хоча вони значно ближче стилістично ніж голоси жіночі (травестійні ролі, що існували/існують до сьогодні). Естетика виконання, притаманна бароковим вокалістам-сопраністам, зникає разом із занепадом їх мистецтва і самим типом голосу. Відтворення принципів їх виконавства, властивостей стилю є не лише можливими художніми «наближенням» до автентичності, а й самодостатнім процесом, результат якого – створення сучасними виконавцями в сучасній культурній реальності індивідуалізованої, оригінальної версії музичного тексту Бароко відповідно принципів цього стилю, прийнятною тим не менш для сучасного слухача/глядача. Розуміння цих культурних умов сучасного музичного театру та його віддаленості від театру Бароко, видається, просякнута версія театру Нансі 2012 року.

Однією з передумов ефектності вистави можна назвати без перебільшення зірковий склад виконавців, що стало запорукою й комерційної успішності постановки¹.

¹ Представники агенції, що займалася організацією та продюсувала виставу, в одному з інтерв'ю навіть підкреслили історичну паралель їхньої діяльності до оперно-постановочного процесу у барокову добу. Адже, як відомо, у випадку Вінчі, цілком відповідно традиціям доби, оперною виставою займалися імпресаріо, або замовник з боку конкретного театру. Саме вони пропонували той чи той склад виконавців, домовлялися про місце прем'єри і, звісно, ж про авторські гонорари.

Хедлайнером проекту був обраний славетний швейцарський музикант, диригент Дієго Фазоліс, який до певної міри уособлює той самий бароковий тип митця, оскільки поєднує як виконавську, так і диригентську практику. Органіст, клавірист і співак, що спеціалізується на виконанні старовинної музики, Д. Фазоліс є запрошеним диригентом (як хоровим так і оркестровим) до багатьох фестивальных та регулярних музичних колективів. «Рідний» його оркестр, що об'єднав ентузіастів історично поінформованого виконавства, *I Barocchisti*, тим не менш, не зміг взяти участь у виставі через щільний графік, тож диригент керував не менш прославленим колективом – оркестром Кончерто Кельн.

Свої черги кельнський камерний оркестр, що є титульним для Кельнського фестивалю старовинної музики, відомий і бажаний гість, наприклад, на Зальцбурзькому фестивалі, вирізняється виконавською універсальністю, нагадуючи у цьому сенсі прославлений колектив сера Еліота Гардінера, створений за часів його керування Ліонською оперою - *Orchestre Revolutionnaire et Romantique*. Обидва колективи виконують музику від раннього італійського Бароко до романтизму (завершуючи Берліозом і Вагнером), при цьому виключно на інструментах (або копіях) кінця вісімнадцятого століття¹.

Подібно багатьом іншим колективам, що знаються на виконанні барокової музики (до прикладу *L'Arpeggiata*, з яким співпрацює Чечилія Бартолі, або *Orfeo 55*, що ним керує меццо Наталі Штуцман), акустичним еталоном звучання оркестром обрана висота Ля у 415 Гц. Довкола стандартної частоти сьогодні не має єдиного правила, не вщухають дискусії і поміж музикантів – представників ІПВ. Так, Н. Арнонкур вважав за еталон стрій

¹ Про значущість колективу свідчать і численні співпраці з найвідомішими вокалістами сучасності. Приміром, Філіп Жарускі працював з Кочерто Кельн над проектом з виконання забутих арій для співаків-кастратів (диск 2010 року), куди увійшла й арія Арбака з «Артаксерска» Л. Вінчі. До допомоги оркестру звертався і інший учасник постановки Валер Забадус під час роботи над проектом присвяченим співпраці Метастазіо з Карло Броскі, тобто аріями, створеними для цього легендарного співака-кастрата за текстами драматурга.

дрезденського органу. Однак згідно барокових майстрів, єдиного правила не існувало. У Н. Тозі знайдемо згадки про найменше два типи строю, але й настанову використовувати так званий «ломбардський» стрій, якщо музиканти бажають уникнути проблем [35, с. 55].

Наслідуючи принципам ППВ, Д. Фазоліс у виставі поєднує два амплуа – керує оркестром як диригент (сучасна традиція) та виконує партію клавесинного *basso continuo*, акомпануючи солістам у речитативах (історична традиція). Камерний оркестр під його орудою звучить виключно делікатно і часом тьмяно, однак у віртуозності виконавцям не відмовити. Провідною характеристикою звучання є рухливість, метафорично означити яку можна як «дихаючий пульс», та надзвичайна експресивність, що не поступається виразовій експресії солістів.

Ще одна складова оригінальності сценічного тексту вистави полягає у тому, що до неї залучені шість контр-тенорів, тобто задіяні виключно високі чоловічі голоси. Таке художнє рішення начебто відповідає оригінальному тексту і традиції виконання травестійних опер, а «Артаксекс», як вже зазначалося, відноситься саме до цього жанру. Стандарт римського театру (тобто, близького до Ватикану) передбачав виключно чоловіків на сцені, тож музичний текст опери був спеціально створений для високих голосів кастратів – Фарфаліно (Мандана, жіноча роль), Карестіні (Арбак), тенорів і альтів (тенор Фольве у ролі Артабана). Такий розподіл вокальних амплуа, в цілому властивий опері серія, що на відміну від «реалістичного» французького барокового театру відповідає ідеалізованому світу певного абсолюту, живим втіленням якого є фігура соліста-кастрата, складно однак відтворити у сучасних умовах, оскільки контртенори лише почасти відповідають теситурним, тембровим і технічним характеристикам сопраністів Бароко. Однак, з точки зору історичної достовірності, вибір контртенорів видається обґрунтованим і більш релевантним, ніж жіночі мецо, приміром.

Таким чином основні драматургічні пари утворили у виставі першокласні вокалісти, зірки сучасної музичної сцени – Філіп Жарускі

(Артаксекрс) та Валер Забадус (Семіра), Франко Фаджолі (Арбак) та Емануель Ценчіч (Мандана), Хуан Сано (підступний Артабан) та Юрій Міненко (Мегабіз, що вінчає лінію «злодіїв»). Виконавський досвід кожного з названих солістів у царині старовинної музики надзвичайний. Усі вони, а особливо протагоністи – Ф. Жарускі та Ф. Фаджолі – співпрацювали зі славетними майстрами ІПВ – від Вільяма Крісті (незмінного керівника ансамблю *Les Arts florissants*) до Марка Спінозі і Рене Якобса, тож їх досвід спілкування з оперною музикою Бароко мав забезпечити стильову коректність прочитання тексту Л. Вінчі.

Ф. Жарускі у ролі Артаксеркса – це цілком очікувана якість звучання, чистота, ясність та однорідність тембру незалежно від регістру, тобто усі ті знані якості вокаліста, що піднесли його на сучасний музичний Олімп. Переконливість виконавця, його знання виконавських принципів Бароко та музичної естетики барокової арії, зокрема засобів репрезентації різних афектів, проявлені, наприклад у арії Артексеркса з п'ятої сцени. Ламентозна арія не допускає надто бравурної імпровізації, тож Ф. Жарускі, вкотре підтверджуючи витонченість смаку, помірно застосовує імпровізаційні формули, дбайливо й охайно орнаментує мелодійну лінію у третій частині арії, без зайвої «технічності».

Справжнім відкриттям вистави, однак став Франко Фаджолі. Аргентинець за походженням, співак тим не менш реалізувався як виконавець на європейській сцені, найбільшої популярності досягнувши виконанням вокальних ролей опер Г. Ф. Генделя. Серед численних партнерств на концертному майданчику особливо вирізняється співпраця співака, тоді ще зовсім юного, з «першим ентузіастом» історично поінформованого виконавства – Ніколасом Арнонкурром, що вочевидь, суттєво вплинуло на художні погляди Ф. Фаджолі. Загалом, вокаліста вирізняє певний універсалізм. Унікальне без перебільшення поєднання якостей голосу – насиченого тембру, сповненого оксамитових фарб, великого теситурного діапазону і надзвичайної рухливості – та значний досвід як у царині барокової

музики, так і музики сучасної є запорукою стилістично коректного та художньо переконливого втілення вокальної ролі Арбака – надзвичайно драматичної та драматургічно складної у Л. Вінчі.

Роль Арбака, як вже зазначалося у Розділі 1, надзвичайно віртуозна і пропонує солісту проявити найкращі свої виконавські можливості, зокрема у мистецтві імпровізації. Два найяскравіші зразки такої віртуозності це арія з фіналу першої дії (*Vo solcando*) і з третьої дії (*L'onda dal mar divisa*). Ф. Фаджолі у своїй ролі демонструє блискучу вправність, даючи змогу слухачам оцінити усі відомі елементи вокального мистецтва Бароко. Він розсипає вставні високі ноти у каденціях з такою легкістю, перемижаючи їх з трелями (як швидкими так і повільними, такими, що можна побачити у текстах Фарінеї), граючи динамічними відтінками, що створюють відомий ефект «світлотіні» та звісно ж, контрасту. Роль Арбака для нього безумовно стала зірковим часом.

Окреслимо кілька показових моментів втілення Ф. Фаджолі вокальної ролі Арбака. З першої появи у першій сцені першої дії, коли співак вступає з мелодекламацією, експресивним діалогом, після якої звучить арія героя, музичний текст стає приводом для втілення віртуозної техніки соліста. Фаджолі бездоганно всипіває оригінальні колоратури, виписані Л. Вінчі, яскраво розцвічуючи репризу арії да капо вишуканою імпровізацією. «Родзинкою» інтерпретації арії, а саме у варіюванні мелодичного матеріалу, стає застосування теситурного контрасту, з контрастним перемиканням між регістрами, що додає висловлюванню додаткової напруженості та афектності. Здатність Фаджолі до динамічних контрастів також вражає, надто вправність вокаліста у виконанні віртуозних пасажів у каденціях на *pp*.

Кульмінація ролі Арбака – блискуча арія з фіналу першої дії – у версії Фаджолі перетворюється на емоційний каскад, що якнайліпше втілює афектну складову арії та відповідає драматургічному розвитку героя, поступовій зміні його емоційного стану. У Л. Вінчі ця арія, що до певної міри є живописно-театральним втіленням «морських картин», є надзвичайно віртуозною,

оскільки, як памятаємо, була розрахована на легендарного Карестіні. Майстерність вокаліста у втіленні численних колоратур арії справляє враження з урахуванням його широкого діапазону, що сягає без малого трьох октав, і високих нот, що здається, не поступаються співакам вісімнадцятого століття (принаймі До третьої октави наближає Фаджолі до стандартів найкращих майстрів барокової доби). Органічність та пластичність голосу вокаліста у кожному з реєстрів (від грудного до сопранового) поєднана також з легкістю, з якою Фаджолі втілює численні фіоритури Л. Вінчі та додані ним самим ошатні прикраси, що якнайліпше відповідають афектній стилістиці арії *brillante*.

Неоднозначний у Л. Вінчі вокальний персонаж Артабан за задумом мав бути втілений тенором. Мексиканець Х. Санчо чудово впорався зі своєю роллю, продемонструвавши разом і знання виконавських прийомів барокової доби. Приміром того може слугувати бравурна арія *Su le sponde*, що є центром третьої сцени з першої дії, розгорнутого діалогу героя з Артаксерксом. Найбільше у його виконання вражають тони високої теситури, що навряд чи були доступні тенорам Бароко (голоси не були настільки розвинуті аж до романтизму) та легкість, з якою співак прилаштовує їх численно до оздоблюваної ним мелодії, перекладаючи й саму мелодії октавою вище ніж у першоджерелі.

Щодо оригінальності застосування виконавських прийомів та репрезентації афектної складової тексту Л. Вінчі, особливо варто відзначити Валера Сабадуса у вокальній ролі Семіри. Теситурно та тембрально його голос ближчий до насиченого мецо-сопрано, однак еластичність та дивовижна рухливість голосу, технічна вправність співака у високій теситурі співвідноситься більше з сопрано колоратурним. «Зірковим» номером у виставі для соліста стала арія героїні з тринадцятої сцени другої дії; у каденції окрім низки колоратур, витончених орнаментальних варіацій він вживає свій знаковий прийом, що ним він неодноразово вражав слухачів виконуючи італійські арії періоду – мова про мартелято або жваве, швидке *staccato*, що є

одним із важливих елементів віртуозності вокалістів Бароко. За цією ознакою соліст може бути порівняний з Ф. Фаджолі.

Однак є в аналізованій виставі і складнощі, пов'язані з адаптацією матеріалу для вистави. Перша з них втілена у скороченнях тексту. Скорочення ці різного гатунку: так, у першій дії чотири останні сцени скоротилися майже на половину через редукцію речитативів, у другій та третій дії фактично всі речитативні епізоди половинено, а у фіналі навіть вилучені дві сцени повністю, а разом і арії жіночих персонажів.

Подібного плану роботу постановників з лібрето можна було б вважати відлунням історичної традиції. Згадаємо, що фактично усі музичні прочитання тексту Метастазіо так чи так «перекроювали» лібрето (так, версія Л. Вінчі суттєво відрізняється від загальної композиції Т. Арна чи Г. Ф. Генделя). Також відповідно до історичної традиції, коли, як відомо, та чи та оперна вистава збиралася фактично за принципом конструктора, подібного роду скорочення або навпаки вставки музичного матеріалу були цілком прийнятні.

Редукція речитативів обумовлена скоріше зміною культурного контексту. В межах карнавальних видовищ вісімнадцятого століття більш як чотиригодинне музично-драматичне видовище (або навіть більше, якщо враховувати ігрові інтерлюдії між діями) не передбачало постійної присутності глядача у залі. Натомість для сучасного постановочного процесу, обмеженого чіткими часовими рамками та увагою аудиторії, виокремленої для психологічного сприйняття сценічної ілюзії, більш як три години вистави є, безперечно, викликом. Утім, композиційні скорочення – це царина радше композитора, що працює з першоджерелом; а ось скорочення музичного матеріалу все ж порушує його цілісність, враховуючи композиційний канон опери серія, що уклався у тому числі у творчості Метастазіо (тобто кількість персонажів, кількість, тип і послідовність арій, відповідно до афектних станів, відведені кожному з героїв).

З композиційними «перекроюваннями» тексту ще можна примиритися, а ось розмивання тембрової цілісності музичного шару значно суттєвіше

вплинули на виставу в цілому. Проблема полягає в тому, що хоча кожен з солістів є контртенором і вирізняється яскравою виконавською манерою, утім за теситурою і вокальним амплуа їхні голоси дуже різні. Якщо Ф. Жарускі скоріше ближче до мецо-сопрано, то М.Е.Ценчіч – альт. З огляду на цей факт, у музичному тексті відбувся ряд змін, низка сцен (у тому числі речитативів, арій), та навіть повністю вокальна роль зазнали зміни висоти. Наприклад, ламентозна арія Артаксеркса з першої дії *Pier pieta* виконана Ф. Жарускі на тон нижче від оригінального Соль мажору. Найбільше зміни торкнулися ролі Мандани, що пов'язано з голосом Ценчіча. При першій же появі на сцені (перша сцена) арія героїні звучить на велику терцію нижче, у До мажорі замість оригінального Мі, а діалог у фіналі першої дії (з Арбаком – Фаджолі) транспоновано на секунду, у Фа мажор замість Соль; у цій тональності звучить фактично уся сцена, і її перероблено суттєво. На користь того, що ці зміни є підлаштуваннями під регістрові особливості голосу співака, свідчить і те, що у деяких сценах матеріал зазнав не лише тональних змін, а мелодико-гармонічних. У цілому, на якість звучання і виразність вокального образу-ролі це не вплинуло, утім тембральний різнобій відчутний.

Зазнала змін і партія Мегабіза, яку у виставі втілював український контртенор Юрій Міненко. Але це зміна скоріше зі знаком плюс. У Л. Вінчі роль персонажа призначена для альта, що мало б відповідати сучасному колоратурному мецо. Вокаліст тим не менш відомий своїми імпровізаціями у високому регістрі, де його голос звучить максимально яскраво і повно (що не завадило Міненку виконати нижнє фа у бравурній арії у третій дії, хоча й не без втрати у якості звучання). Маючи на меті презентувати свою виконавську вправність, він суттєво видозмінює текст Л. Вінчі в першій арії свого персонажа. З першої частини зникають оригінальні колоратурні пасажі, мелодична лінія видається пригладженою, але на цьому фоні яскравіше звучить каденція наприкінці другої частини арії з високою нотою, а після – у третій частини арії – оригінальна імпровізація співака, що майже не залишає нічого від оригінального тексту. Заклучна частина арії перетворена Міненком,

суголосо традиції, на демонстрацію техніки та вправності орнаменталізації. Співак поступово підвищує висоту звучання голосу, спочатку гампоподібні, більш короткі висхідні і низхідні пасажі замінюють карколомні колоратури. Важливо, що при цьому Ю. Міненку вдається зберегти смакову міру, не порушивши головного афекту арії.

Окремо необхідно відзначити сценічний вимір постановки. Чудовий і давній тандем режисера Сільвіо Пуркарете та сценографа і художника по костюмах Хельмута Шрумера, відомий першочергово за драматичними виставами у європейських театрах та постановками на експериментальних фестивальних майданчиках, вважається одним із найкращих у сучасному режисерському театрі. У своїй роботі обидва, вочевидь, надихалися естетикою музичного театру Бароко, що репрезентоване у вражаючій спробі стилізації як окремих елементів, так і сценічного простору барокового театру у цілому.

Застосовуючи прийом стилізації, митці тим не менш зберігають дистанцію по відношенню до тексту, ведуть своєрідний діалог з оперним мистецтвом Бароко та його різноманітними постановочними кліше. Так, сценічні образи героїв лише нагадують історичні костюми, але по факту не є ними. Елементи сценічного костюму початку вісімнадцятого століття дійсно наявні – від крою плаття до ошатності головних уборів, перук і вибілених обличь. Утім, костюми героїв дещо еkleктичні і містять елементи костюму середньовічного та навіть натяк на прадавні часи; складно не побачити у цьому відсилку режисера і сценографа до усілякого роду анахронізмів барокової опери (одна з особливостей умовного ідеалізованого художнього світу опери серія), що так пишно була розкритикована ще сучасниками Л. Вінчі. Більше того, по мірі розвитку сюжету, візуальні образи змінюються, тож виконавці з квазі стародавнього вбрання перевдягаються у начебто повсякденний костюм вісімнадцятого століття – знову ж таки стилізовану версію, а не історичну копію костюму.

Режисерська репліка може бути прочитана тут як нагадування глядачеві, що він все ж озброєний надійною оптикою і споглядає на історичне явище з

позицій сучасного і виключно сучасного театру. Разом з тим, ефект поступового хронологічного наближення візуального стилю був вочевидь замислений як данина традиції перевдягання, справжній пристрасті барокового театру та одному із наріжних каменів барокової естетики – гри уяви і гри з уявою. Нарешті, постійним нагадуванням про умовність усього, що відбувається на сцені, про історичну дистанцію з матеріалом є брехтівський прийом театру в театрі, і нарочита деконструкція постановочного процесу. Так, увесь музичний сюжет розгортається у підкреслено мінімалістичних декораціях; працівники сцени, увесь допоміжний персонал постійно присутні на майданчику як актори мімічного ансамблю; вони пересувають декорації, асистують вокалістам коли ті мають перевдягатися, або ж часом «узурпують владу», перетворюючи акторів на статистів.

Мінімалізм стає головною стилістичною ознакою вистави: у версії С. Пуркарете не має надто складних метафор або ж паралельного, самодостатнього авторського тексту режисера, що поліфонічно взаємодіє з текстом музичним. Виконавці діють у формульному просторі ясних мізансцен, що отримують символічної глибини, тим самим нагадуючи естетику музичного театру Бароко. Символічна умовність сценічного простору тим не менш надала можливості солістам повноцінно і виразно втілити афектну складову музичного тексту Л. Вінчі та їх власну виконавську майстерність.

Висновки до Розділу 2

Отже, арія *da capo*, що є смисловим центром композиції опери серія, є водночас носієм афектності самого стилю, осмислення якої можна вважати ключем до коректної інтерпретації музичного тексту «Артаксеркса» Л. Вінчі. У аріях опери музичне ціле розгортається довкола певного абсолютизованого емоційного стану, пов'язаного з афектами поетичного тексту. Задача виконавця, що звертається до тексту Л. Вінчі, розгортається у кількох площинах: по-перше, потребує розуміння ним самого афекту або афектів арії,

по-друге – засобів його (афекту) вокально-технічної репрезентації, зокрема імпровізаційного орнаментування музичного тексту відповідно традицій епохи, а саме ошатного варіювання мелодичного матеріалу у третій частині арії да капо та неодмінно у вставних каденціях, що мають підсилювати афектність тексту.

У цілому, естетично-стильові передумови втілення музичного тексту Л. Вінчі базуються на, по-перше, осягненні риторичності природи цього музичного стилю, по-друге, розумінні і знанні (вивченні) виконавцем стилістичних прийомів вокального мистецтва епохи і творчому їх відтворенні (тобто не копіюванні манери певного майстра, а відтворення «духу» тобто загальних принципів стилю).

Щодо стилістичних прийомів та загальних принципів виконання, то найважливішими з них є наступні: уміння динамічно розподіляти силу звучання за регістровим діапазоном, мистецтво *messa di voce*, що реалізується у гнучкості голосу та філіруванні, прикрашанні довгих нот, осягнення особливостей метро-ритмічної організації барокової музики, зокрема явища *tempo rubato*, а також прийомі вібрато, технічний бік якого суттєво відрізняється від сучасного його розуміння. Окремої уваги потребує традиція дімінування, вокальної орнаментации довгих нот, що потребує від соліста витонченого смаку і фантазії надто у каденціях. У нагоді сучасному виконавцеві тут можуть стати як численні словники орнаментации майстрів барокової епохи, так і сучасні виконавські версії представників історично поінформованого виконавства.

Щодо виконавської версії опери «Артаксеркс» Л. Вінчі у виставі театру Нансі, що об'єднала шість знаних контртенорів сучасності, то у цілому її художня переконливість базується першочергово на тому, що солісти орієнтовані на традицію історично поінформованого виконавства. Кожен з них демонструє обізнаність у вокальних традиціях італійських оперних шкіл, та демонструють прагнення втілити афектний і імпровізаційний аспекти музичного стилю.

Застосовуючи із фантазією та смаком елементи вокальної техніки опери серія, зокрема численні прикраси, вони увиразнюють для слухача не лише певні риторичні фігури, а афектність, з'єднуючи фігури в яскраву драматичну промову. Риторична мовленнєвість тут виражена через відтворення принципів барокового темпо рубато, виразної агогіки і звісно, ж вокальної імпровізації, у якій окрім упізнаваних елементів «репрезентативного канону» відчувається індивідуальна творча манера та музичний смак кожного з виконавців.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи про можливі виконавські підходи до опанування оперних творів Л. Вінчі, текстів італійського вокального Бароко в цілому, наголосимо, що ключем до коректної їх інтерпретації в сучасній виконавській практиці є осмислення афектної природи стилю. Афектність визначає як стилістичні особливості, так і є передумовою виконавської реалізації музики неапольського майстра, що має відбиватись у двох площинах: естетичній – умінні вправного втілення різноманітних афектів з урахуванням особливостей організації музичного тексту (а в «Артаксерксі» йдеться про створення цілісних, наскрізних вокальних образів в межах репрезентативного канону), та вокально-технічній – зокрема мистецтві імпровізаційної орнаментики, техніці звуковидобування, виконавських прийомах відповідно стильовим традиціям Бароко (як-то *vibrato* чи *messa divoce*).

Обидва типи художніх задач, що постають перед виконавцем, який звертається до музичного тексту «Артаксеркса» Л. Вінчі, враховуючи і той факт, що хоча він і був складений з розрахунку на манери певних майстрів-виконавців доби, однак графічна його фіксація є скоріше запрошенням до імпровізації, можуть бути розв'язані шляхом вивчення сучасним вокалістом численних історичних першоджерел, до того ж вже відрефлексованих дослідниками і практиками у рідчизні історично поінформованого виконавства.

Набуття досвіду коректного відтворення вокально-виконавських традицій італійського Бароко для сучасного академічного вокаліста, надто орієнтованого на стильовий автентизм, усе частіше означає поєднання власне концертної та дослідницької практик. Остання передбачає не лише аналізування історичних джерел, але й вивчення прочитань творів епохи сучасними вокалістами, і співставлення цих версій з правилами і естетичними настановами, що відображені у текстах майстрів тої доби. Власне, саме на цьому принципі базувалося пропоноване дослідження, що мало на меті

осягнення стилю італійської опери початку вісімнадцятого століття і стилю Л. Вінчі зокрема.

Розглянута у роботі вокально-сценічна версія «Артаксеркса» Л. Вінчі із застосуванням елементів методу стильової реконструкції у цілому засвідчила розуміння виконавцями визначальних стильових параметрів як самого музичного тексту, так і історичної традиції його інтерпретації. Незважаючи на вимушені втручання в оригінальний текст Метастазіо-Вінчі (редукція речитативів, зміна звуковисотності або матеріалу окремих арій через індивідуальні особливості голосів солістів), виконавці продемонстрували витончений смак та глибоке знання вокально-виконавського мистецтва опери серія.

Кожен з солістів, задіяних у виставі, має досвід вивчення і відтворення репертуару, елементів техніки, створення оригінальних виконавських версій музики італійських майстрів-сопраністів. Своєї черги це репрезентоване в умінні ошатного оздоблення мелодичної лінії, вокальних імпровізаціях, хоча, звісно, вивчених, але утворюючих враження виконання без приготування, до того ж не повторюваних; умінні управлятися з грудним регістром та досягати рівності звучання на будь-якій висоті, однак без сліпого відтворювання манери якогось одного конкретного майстра. До певної міри цей тип виконавства, де солістами за звуковий, тембровий еталон свідомо обрано мистецтво вокалістів Бароко, виводить мистецькі наміри сучасних співаків-контртенорів на рівень символічного узагальнення.

Набуття досвіду спілкування з музикою Л.Вінчі та музикою його сучасників – чудовий привід для розвитку і удосконалення художнього смаку сучасного вокаліста. Відтворення ж виконавських традицій цієї музики шляхом опанування техніки вокальної імпровізації, агогіки, артикуляції, словників витонченої музичної лексики Бароко, не лише прокладає шлях до створення оригінальних індивідуальних версій музичних текстів доби, але й стає оптикою, необхідною передумовою для осмислення та втілення музики пізнішого часу, що є стильовим відлунням традиції «прекрасного співу».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Москва, 2005. 352 с.
2. Арнонкур Н. Музыка как язык звуков. Путь к новому пониманию музыки. Сумы, 2000. 192 с.
3. Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. 386 с.
4. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття : навчальний посібник. Дрогобич : Коло, 2017. 280 с.
5. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии) / ред. Х.С. Кушнарёва. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1973. 198 с.
6. Говорухіна Н. О. Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі. Аспекти історичного музикознавства. 2017. Вип. 10. С. 252–265.
7. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму : Підручник для музичних вищих навчальних закладів. Київ, 1990.
8. Гребенюк Н. К проблеме интерпретации вокалистом музыкального произведения. Професійна освіта та мистецтвознавство : зб. наук. пр. К. : ХОМКУЗМК, 1998. С. 57–60.
9. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва : підручник. К. : НМАУ, 1997. 320 с.
10. Гудимова С. А. Риторика и аффекты в музыке барокко. Вестник культурологии : научный журнал, 2008. №4. URL:
11. Історія опери: Західна Європа. XVII—XIX століття : Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
12. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 111–118.
13. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. С. 70–81.

14. Круглова О. Деякі проблеми інтерпретації вокальної музики епохи Бароко. *Старовинна музика*. № 4 (22). 2003. С. 11–16.
15. Кириллина Л. Барочная опера и театр XX века. *Театр XX века. Закономерности развития: сборник научных трудов*. М. : Индрик, 2003. С. 430–460.
16. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 320 с.
17. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века в двух частях. М. : Классика-XXI, 2004. Ч. 2. 768 с.
18. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (проблема анализа): исследование. Киев, 1994. 157 с.
19. Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. / [ред.-упоряд.: М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь]. Київ, 1991. 115 с.
20. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип.10. Харків, 2017. С. 180–198.
21. Приходько И. М. Современная музыкальная культура и Барокко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 34. Харків, 2012. С. 142–153.
22. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков, 2000. 68 с.
23. Черкашина М. Поэтика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип 18. №1. Київ, 2022, С. 17–25.
24. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 2017. 186 с.
25. Шабалтина С. М. Исполнительская традиция и индивидуальная интерпретация: к проблеме целостного восприятия музыкального текста произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 48 :

Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Київ, 2005. С. 221–224.

26. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 36. Харків, 2007. С. 218–228.

27. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

28. Шип С. В. Методологическое значение доктрины о музыкальной риторике в немецком и украинском языкознании. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі*. Київ – Дюссельдорф : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. 2011. С. 23–49.

29. Bartel D. *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. 471 p.

30. Bianconi L. *Music in the seventeenth century*. New York : Press Syndicate of University of Cambridge. 1987. 346 p.

31. Bianconi L., Walker T. Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera. *Early Music History*. №4. Cambridge, 1984. pp.209–294.

32. Buelow G. J. *A history of baroque music*. Bloomington : Indiana University Press. 2004. 701 p.

33. Bukofzer M. F. *Music in the Baroque era (from Monteverdi to Bach)*. New York : W. W. Norton & Company. 1947. 489 p.

34. Butt J. *Playing with history : the historical approach to musical performance*. Cambridge, 2002. 265 p.

35. Cyr M. *Performing Baroque Music*. Surrey, Burlington, 1992. 254 p.

36. Dahlhaus C. *Seconda pratica und musikalische Figurenlehre. Claudio Monteverdi* : Festschrift Reinhold Hammerstein. 1986. pp. 141–50.

37. Donington R. *Baroque Music: Style and Performance*. New York: W. W. Norton and Company, 1982. 206 p.

38. Grassineau J. A musical Dictionary. A facsimile of the 1740 London ed. / Monuments of music and music literature in facsimile. Series 2. Broude, 1966. 347 p.
39. Haynes B. The end of early music: a period performer's history of music for the twenty-first century. Oxford : Oxford University Press, 2007. 305 p.
40. Jackson R. Performance practice: a dictionary-guide for musicians. New York, 2005. 519 p.
41. Lawson C., Stowell R. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge, 1999. 234 p.
42. Lee J. An understanding of style of baroque ornamentation in Handel's operatic arias: a study of selected recordings (1950s – 2010s) : dissertation ... Degree of Doctor of Musical Arts. Kentucky : College of Fine Arts at the University of Kentucky. 2020. 187 p. Электронный ресурс. URL: https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1166&context=music_etds (дата звернення 20.05.2023).
43. Murata M. Dr. Burney bought a Book. The Journal of Musicology. [Vol. 17, No. 1, A Birthday Tableau for H. Colin Slim \(Winter, 1999\)](#), pp. 76-111.
44. Pirotta N., Povoledo E. Music and theatre from Poliziano to Monteverdi. Cambridge, 1982. 235 p.
45. Rosand E. Opera in Seventeenth Century Venice. The Creation of a Genre. Berkeley, 1991. 684 p.
46. Rosselli J. Singers of Italian Opera : the History of a Profession. Cambridge, 1992. pp. 88–98.
47. Strohm R. Damma per Musica. Italian Opera seria of the Eighteenth Century. New Haven. 1997.
48. Stark J. Bel canto: a history of vocal pedagogy. Toronto, 2003. 162 p.
49. Walker F. Salvator Rosa and Music. Monthly Musical Record. October 1949. №4. P.35-48.
50. Zimmermann M. Ornamentation of Baroque music : a guide to independent embellishing. Books on Demand, 2019. 92 p.