

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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**АКТУАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА КОНТРТЕНОРА
В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОСТІ**

Магістерська робота
Запорожана Дмитра Віталійовича
Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Шаповалова Л. В.

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

Запорожан Д.В.



Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
 РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ МИСТЕЦТВА КОНТРТЕНОРА	
1.1. Етапи становлення мистецтва контртенора в добу бароко.....	7
1.2. Жанрові та художні особливості вокальної музики епохи бароко.....	16
1.3. Мистецтво співаків-кастратів. Феномен італійської співацької традиції.....	25
1.4. Виконавське мистецтво контртенорів ХХ-ХХІ століть.....	31
Висновки до Розділу 1.....	34
 РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЕПОХИ БАРОКО	
2.1. Тенденції розвитку вокального мистецтва раннього бароко.....	36
Висновки до Розділу 2.....	43
 РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНТРТЕНОРІВ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ	
3.1. Особливості виконання старовинного репертуару. Процес роботи над вокальним твором	45
3.2. Виконавський аналіз арії Анастасія з опери «Юстін» А. Вівальді.....	51
3.3. Вплив барокового мистецтва на сучасне виконавство.....	54
Висновки до Розділу 3.....	56
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60
ДОДАТОК.....	68

ВСТУП

Актуальність теми. Глобальний розвиток світової музичної культури жодним чином не можна собі уявити окремо від вокального мистецтва, яке протягом декількох століть являє собою своєрідний орієнтир тенденцій музичного мислення, духовного збагачення композиторів, виконавців та освічених поціновувачів музики. Вокальне мистецтво ще на початку свого історичного та технологічного становлення являло собою складну систему різних стилів та жанрів, які інтенсивно розвивались. В цих умовах почали набувати небувалого розвитку типи голосів, яких потребував той чи інший музичний жанр. Серед них і унікальний чоловічий голос – контртенор.

Проблема, що пропонується до розгляду, обумовлена практичною діяльністю автора дослідження та пояснюється посиленням загального інтересу до музики доби західноєвропейського бароко, і, зокрема, затребованістю контртенора (співацького чоловічого голосу) у виконавському мистецтві ХХІ століття.

У професійному середовищі контртенор передусім асоціюється зі старовинною вокальною музикою. Вперше з'явившись у музиці ранніх західноєвропейських композиторів епохи Середньовіччя та Відродження цей голос пройшов стадії тріумфу та занепаду, розквіту та непорозуміння, і лише ХХ століття повернуло йому актуальність, яка набирає обертів і до нині, зокрема в творах Б. Бріттена, Ф. Гласса, Х. Ерінга та ін.

А. Рудая [75, с. 114] вказує на паралельне з мистецтвом кастратів існування плеяди чоловічих «контральтів» (*haute-contre*), згодом «контртенорів», «...яка до певного часу поступалася рівнем вокальної майстерності відомим кастратам...», таким як: Фарінееллі (Карло Броскі), Сенезіно (Франческо Бернанді), Каффареллі (Гаetano Майорано), Луїджі Маркезі та ін. Вивчення питань виконавських особливостей контртенорів є дуже важливою складовою зарубіжного та українського вокального

мистецтва сьогодення, і відображено у матеріалі взятому до розгляду у даній статті.

Мистецтву контртенорів та співаків-кастратів присвячено низку зарубіжних і вітчизняних досліджень. Серед найбільш фундаментальних відзначимо монографії Т. Braithwaite (2020), S. Ravens (2014), П. Барб'є (2006); статті Н. Говорухіної (2019), В. Морозова (2011), А. Рудої (2019), Г. Кібасової та Е. Юнеєвої (2014). У цих працях розглянуто основні історико-стильові напрями мистецтва контртенорів. В основному, це барокова вокальна та інструментальна музики, або ж акцент стосується визнання співаків-кастратів в якості бездоганних взірців співацької техніки *bel canto*. Однак спеціального дослідження, яке було б присвячено безпосередньо виконавським засадам мистецтва контртенора в сучасній культурі наразі немає (або ж якщо вони є, то мають дотичний характер до цього спеціального питання).

Об'єкт дослідження – вокальна творчість європейської традиції;
предмет – мистецтво контртенора як носія історико-культурної співацької традиції.

Матеріал дослідження. Концепцію роботи обгрунтовано на базі наукових джерел та нотного матеріалу. По-перше, музичний спадок епохи бароко, оскільки ніщо інше не дозволяє краще зрозуміти музику та розкрити її особливості, як власне і безпосереднє сприйняття самого дослідника через органи почуттів; по-друге, теоретичні праці та узагальнення музикознавців із цієї тематики.

Мета дослідження – довести актуалізацію виконавського мистецтва контртенора у культурі сучасності; дослідити процес виникнення, становлення й розвитку музичного мистецтва стилю бароко; розкрити його принципи, закони, особливості; виявити характерні риси виконавської техніки творів епохи бароко; проаналізувати основні надбання музичного мистецтва стилю бароко та його вплив на сучасне музичне мистецтво.

Для досягнення окресленої мети виконано наступні *завдання*:

- виявити, як проявляються типові та специфічні риси бароко в музичних, зокрема, вокальних творах;
- провести вокальний аналіз арії Анастасія з опери «Юстін» А. Вівальді;
- виявити характерні вокально-технологічні особливості виконання творів для контртенора;
- визначити вплив вокальної музики бароко на музичне мистецтво сучасності.

Методи дослідження. Матеріал і концепція роботи передбачає взаємодію загальних та спеціальних підходів до вивчення феномену контртенорового співу, зокрема:

- *історичний* – дає можливість дослідити процес формування та розвитку мистецтва контртенора в хронологічному аспекті, здійснити культурологічний підхід в контексті загальнофілософського розуміння культури доби відродження та бароко.
- *жанровий* – розкриває відношення обраної теми до різновидів музичних жанрових типів європейської класичної традиції (сценічних, церковних, світських стосовно церковних, камерних та ін.), процес їх контамінації (змішування) в творах;
- *виконавський* – розглядає мистецтво контртенорів у вигляді їх фізіологічних та вокально-технічних вокальних особливостей, розгляді персоналій старовинних майстрів співу та їх вплив на мистецтво сьогодення;
- *порівняльний* – допомагає встановити спільні та окремі ознаки старовинного та сучасного музичного мистецтва та виконавства;
- *інтерпретаційний* – виявляє специфіку співу контртенорового репертуару окремими вокальними школами та виконавцями, їх особливості та відмінності, вплив на сучасне виконавське мистецтво.

Теоретична база. Концепція роботи передбачає засвоєння загальнонаукової та спеціальної літератури з фундаментальних розділів музикознавства:

- *історії зарубіжної музики XV-XXI століть* (Ч. Берні [12, 13], Г. Вельфін [18], О. Ємцова [30], Г. Кречмар [42], Т. Ліванова [47], П. Луцкер, І. Сусідко [49, 50], С. Мокульський [57], Л. Раабен [70], Р. Роллан [71, 72, 73], Е. Сімонова [77], Е. Юнеєва [91]);
- *історії вокального мистецтва* (В. Багадуров [7, 8], П. Барбьє [9], Л. Боровік [14], М. Гарсія [19], Б. Гнидь [22], Н. Говорухіна [23, 24], Б. Горович [25], М. Дворкіна [26], А. Іванов [33], Е. Круглова [43], Г. Куколь [44], А. Ромео [74], А. Стахевич [80, 81], І. Сусідко [83], Braithwaite T. [94], Cathcart R. V. Do Di Petto [95], Colton Rh. [96], Ravens S. [97], Wistreich R., Potter J. [99]);
- *естетики музики, методології пізнання духовної традиції* (Ф. Альгаротті [2], А. Кірхер [37], В. Ландовска [45], К. Монтеверді [58], В. Шестаков [62, 63], Т. Чернова [89]);
- *теорії жанру та стилю в музиці, музичної мови та форми* (А. Амірова [3], Дж. Батт [10], І. Браудо [15], К. Васеніна [17], Л. Гінзбург [20, 21], О. Захарова [31, 32], Н. Корихалова [40], Є. Назайкінський [65], А. Нікиш [68], М. Сапонов [76], С. Скребков [78], О. Сокол [79], Г. Тараєва [84, 85], Г. Ципін [88], У. Емері [90]).

Структура роботи. Робота складається зі Змісту, Вступу, трьох Розділів з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг роботи становить 70 сторінок, з них основного тексту – 59 сторінок. Список використаних джерел містить 99 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ МИСТЕЦТВА КОНТРТЕНОРА

1.1. Етапи становлення мистецтва контртенора в добу бароко

З настанням Нового часу стався величезний переворот в мистецькому житті, якого ще не знала історія. Незважаючи на те, що Середньовіччя і Відродження були абсолютно різними епохами, загальною темою стала тема Бога, велич якої кожна з епох висловлювала по-своєму.

Епоха бароко в європейській культурі охоплює близько 150 років: з 1600 до 1750-х років. Це епоха стрімкого розвитку і водночас великих потрясінь. Це епоха відкриттів, кардинального розширення світоглядних рамок, зміни самої картини Всесвіту. Це епоха великих географічних відкриттів (відкриття Америки Колумбом, навколосвітня подорож Магеллана), епоха наукових відкриттів Галілея, Коперника і Ньютона. Поряд із цим у суспільному житті набирають обертів національні рухи, формуються національні держави, що в свою чергу тягне за собою об'єднання дрібних феодинів у великі держави на чолі з монархом. Тобто відбувалася централізація влади, що врешті решт призвело до занепаду феодального устрою. У історичній науці цей період називають ще «віком абсолютизму», коли монархи (королі, імператори) прагнули підкорити феодальних господарів своїй абсолютній владі.

Окрім світської влади не меншу роль відігравала влада духовна. Церква мала не менший (а може навіть і більший) вплив на людей, аніж світські владики. У певному розумінні науково-технічний прогрес дещо похитнув могутність духовенства, але в масах людей, особливо неосвічених, релігія відігравала вкрай важливу роль.

Поняття бароко, його глобальний зміст – є досить дискусійними і по цей час: дехто вважає його стилем, хтось – художнім напрямком, інші – поетичною системою, а в багатьох – глобальною культурною епохою.

Мистецтвознавці часто протиставляють епоху бароко Ренесансу. І дійсно, бо в епоху Ренесансу центром світосприйняття була людина як вінець творіння, як найвище надбання. Митці епохи Відродження прагнули до ідеального образу, досконалого в усіх своїх проявах. Натомість в епоху бароко митці «спустили людину на землю». Вже не ідеальна, а реальна людина виходить на авансцену у творчості митців. Людина з усіма її недоліками, страхами, гріхами, протиріччями. Якщо в епоху Відродження панувало відчуття особистої свободи людини, то в культурі бароко місце свободи заступили обмеження – віра, обов'язок, родина, природні умови. Людина Відродження прагне до радості життя. Людина бароко намагається чинити опір спокусам, пристрастям, обставинам.

«Бароко» як мистецький термін було введено в літературу одним з найавторитетніших його знавців – швейцарським мистецтвознавцем, культурологом, теоретиком та істориком Г. Вельфліним (1864-1945). Він писав: «Ренесанс – мистецтво прекрасного, покійного існування. Воно дає нам ту звільнюючу красу, котра сприймається як деякий загальний стан благополуччя, як рівномірне посилення нашого життєвого пульсу. В його досконалих створіннях ми не знаходимо нічого пригніченого чи сором'язливого, нічого неспокоїного чи збудженого. Бароко має на увазі зовсім інші враження. Воно хоче захопити з усією силою пристрасті, безпосередньо і непереможно; воно не надихає рівномірно, воно – збуджує, п'янить, приводить в екстаз. Воно виходить від враження миттєвості, в той час як Ренесанс діє повільніше і спокійніше, але тим триваліше зберігає свою владу. Можна було б вічно жити в його середовищі.

Безпосередній вплив бароко дуже сильний, але незабаром ми відвертаємося від нього з відчуттям певної спустошеності. Бароко не дає щасливого буття (*Sein*), його тема – буття виникаюче (*Werden*), минуще, що не дарує заспокоєння, не задоволене, яке не знає спокою» [18, с. 84-85]. Саме Вельфлін почав систематизувати та професійно описувати все те, що у XVIII

столітті під поняттям «барокове» доволі простою мовою називали все перебільшене, неприродне, зроблене не за правилами.

В епоху бароко навколишній світ здавався наповненим контрастами, протиріччями, змінилися уявлення про простір і час, на перше місце вийшла тема Людини, тому вже не можна було творити, спираючись на канони «строгого письма». На зміну життєрадісним і променистим фарбам повинні були прийти напружені й різкі «барочні» тони.

Культура бароко, в тому числі музична, зводила, поєднувала і протиставляла прекрасне й огидне, високе й низьке, трагедію і комедію. На зміну природній красі Ренесансу прийшла краса неправильних форм, недосконалого, дивного, інколи навіть шокуючого і потворного. Якщо митці Ренесансу сприймали світ цілісно, то митці бароко бачили його як калейдоскоп контрастів, суперечностей, сповнених драматизму та трагедій.

Але й не можна сказати, що бароко було антитезою чи кроком назад порівняно із Відродженням. Незважаючи на явища, що можуть здаватися нам, нащадкам, менш прогресивними порівняно із поглядами Відродження, це, тим не менш, був розвиток, і розвиток стрімкий. Митці бароко продовжували звертатися до кращих зразків античності, створюючи на їх основі нові твори, нові сюжети, нове стилістичне забарвлення. Вони часто брали античні сюжети за основу, але докорінно їх переробляли, по суті, створюючи абсолютно нові за змістом твори. М.Н. Лобанова, приміром, звертає увагу на сюжет відомої опери К. Монтеверді «Коронація Поппеї». Цей шедевральный оперний опус створювався на основі «Анналів» Тацита. Сюжет з історії Стародавнього Риму: коханка імператора Нерона Поппея Сабіна безпринципно бореться за своє місце біля імператора. Головні герої у Тацита симпатії не викликають. Натомість задум композитора вимагав цілковитої переробки окремих характерів. Так, чоловік Поппеї Сабіни Оттон, зображений Тацитом темними фарбами, у Монтеверді перетворюється на благородного героя, що страждає через зраду дружини. «Зрозуміло, що ні про яку вірність «історичній правді» не може бути й мови, – продовжує

М. Лобанова, – перед нами – свідомо трансформація античного джерела. Але його спотворення мало наслідком велике художнє відкриття Монтеверді. Їм рухав не пієтет перед стариною, не рабське копіювання зразка, а свідомо поставлене творче завдання. І в подібному відношенні до «давнини» – в свідомій роботі зі старим, у свідомій його перебудові і навіть деформації, в свідомому його підкоренні власній творчості – нам відкривається ще одна грань барочного гуманізму, дерзновенна мистецька індивідуалістична логіка» [48, с. 35].

Гармонія людини та світу мислилася митцями бароко вже не через категорії ідеального співіснування, а через підкорення людських потреб і бажань об'єктивним реаліям. На перший план виходить розуміння того, що як сама людина, так і оточуюче її середовище сповнені протиріч. І, власне, усвідомлення цих протиріч і їх відображення в мистецтві призвели до виникнення унікального культурного феномену – бароко.

Походження терміну «бароко» – мистецького напрямку початку XVI – кінця XVIII століть саме по собі є досить неоднозначним, але зв'язаний з цим терміном етимологічний зміст позначає щось «неправильне», «незвичне». Слово «бароко» в перекладі з італійської мови – *barocco* – незвичайний, дивний, химерний, чудернацький. Воно також пов'язане з португальським висловом *perrola barroca* – що означає «перлину неправильної форми». Власне, це той випадок, коли назва лаконічно і повно розкриває суть культурного явища. Дійсно, на противагу Ренесансу з його любов'ю до ідеального, бароко виводить на перший план категорії фантастичного, дивного, незрозумілого і навіть надзвичайного. Потойбічні сили, настільки ж реальні, як і об'єктивний світ. Їх містичні прояви, відчуття трансцендентності світу – це мікрокосмос митця епохи бароко, для якого міфічні створіння є такими ж реальними, як, наприклад, його власні сусіди. При цьому людина зі своїми почуттями як була, так і залишається центральною темою мистецтва, але цього разу ці почуття зображуються, як правило, через боротьбу (з обставинами, або навіть із самим собою).

Додаткове емоційне враження досягається, не в останню чергу, за допомогою зовнішніх ефектів – підвищеної пишності, декоративності, химерності, багатого оформлення. Від образотворчого мистецтва всі ці ознаки перейшли до музики, ставши невід’ємною ознакою композиторського та виконавського канону того часу. «Культура бароко поліфонічна за своєю суттю, в ній зустрічаються, борються, сперечаються, намагаються дійти згоди і конфронтують голоси, що уособлюють різні епохи. Картина світу неоднорідна і ускладнена. Намагання усвідомити його вкрай суперечливі. Відкриття нової культурної реальності, відчуття поліфонічності історії, «історичного протягу» приймало такі радикальні форми, що призводили до перегляду поглядів на людину і природу, на саму історію і культуру», – пише М. Лобанова [48, с. 27].

З настанням нової епохи змін зазнала також і ритмічна сторона. З початку Середньовіччя і до кінця Відродження час здавався чимось застиглим, статичним, вічним. В епоху бароко з приходом теми Людини, зазнало змін і поняття часу – «вічний і нескінченний час Господа Бога перетворився в кінцевий час людського життя». Починають цінуватися кожні хвилини, миті, які неминуче наближають кінець земного буття. Це знайшло відображення і в музиці: умовною одиницею музичного ритму стає не довга, а коротка нота. Музична мова ділиться на рівновеликі такти, стає акцентованою.

У зв'язку з бажанням висловити все багатство і розмаїття людської душі, з'являються нові музичні жанри і форми. Разом з цим виникненням та розвитком нових композиційних форм та жанрів, постала потреба в створенні незвичних способів музичного та емоційного вираження. Завдяки цьому, у вокальних формах та вокальних школах почав набувати розвитку один з найяскравіших феноменів світової музичної культури – голос *контртенор*.

Контртенор (або *countertenor*, *contra tenor*) – тип чоловічого співацького голосу, який за своїм вокальним діапазоном та тембральним відношенням може дорівнюватися жіночим голосам: контральто, меццо-

сопрано та сопрано. Іншими словами, чоловіки можуть охоплювати кожну з частин усього жіночого діапазону голосу в залежності від природньої схильності.

Загальноприйнятою в вокальній практиці є класифікація контртенорів на два (або три) види. За одною класифікацією контртенор поділяється на:

- альтовий,
- мецо-сопрановий,
- сопрановий.

За другою – тільки на альтовий і сопрановий різновиди. Такий розподіл пов'язаний з фізіологічною особливістю кожного окремого контртенора (довжина та товщина голосових складок, ендокринні гормональні особливості, ступінь природньої розвиненості фальцетного регістру та інше), діапазонними та тембральними властивостями. Такий голос з початку свого формування пройшов складний шлях фізіологічного еволюційного розвитку «від модального голосу, модального і фальцетного, та основного фальцет-голосу, що сьогодні позначається терміном «контртенор». Це, частково, пов'язано зі змінами у фізіології людини і частково через коливання висоти тону» [97, с. 38].

У XIV-XV століттях термін «контртенор» часто поєднувався з терміном «тенор». Його роль в музиці спочатку була функціональною, а вже потім почала відповідати типу чоловічого голосу. Контртенор та дослідник Tim Braithwaite зазначає, що: «...Приблизно з 1450 року і до XVI століття в поліфонічній музиці того часу термін «контртенор» розділявся за функціями на два типи: голос який записувався нижче за тенора і називався *contratenor bassus*, тобто більш низький голос, який рухався проти тенора (згодом більш скорочено – *bassus*).

Інший голос, аналогічно з цим вищий за тенора, мав назву «*contratenor altus*», який також рухався проти тенора (згодом він називався роздільно – *countertenor* чи *altus*). Коли до *cantus*, *altus*, *tenor* та *bassus* додавалися інші

голоси, то їм часто давали найменування відповідно до їх числа: наприклад, *quintus* (п'ятий голос), *sextus* (шостий голос), тощо» [94, с. 3]. Треба зауважити, що на той час ці терміни не мали фіксованої асоціації з голосовими діапазонами.

Перш за все, слід відмітити, що такі чоловіки володіють дуже складним голосом. Співаючи за допомоги розвиненого фальцетного регістру, весь фонаційний час використовуючи лише край голосових складок, вони відтворюють голос на перший погляд схожий на жіночий.

До наших часів збереглися ствердження про те, що впевнене застосування у виконавській практиці високі чоловічі голоси знайшли, починаючи з XVI століття і набували поширення в різних регіонах Італії, Англії, Німеччини та Франції. Але, не можна не брати до уваги декілька припущень, насамперед, з дослідження С. Райвенса про те, що високий чоловічий спів в Європі зародився ще раніше, а саме – наприкінці XV ст., всередині умов католицької церкви, де таким голосам доручали виконання партій альты, або сопрано в мотетах та месях. Дослідник пише: «...в цьому є неминучість, оскільки католицька церква була опорою грамотних музичних розробок в добу Середньовіччя» [97, с. 35]. Як відомо, в той час суворими звичаями жіночий спів у католицькій церкві заборонявся. Задля необхідності великої кількості співаків з високими голосами для співу в церковних хорах, розвитку технологічних можливостей співацького голосу, приближення його до звучання жіночих голосів, та поширення області застосування, було введено практику співаків-кастратів.

За характером музика того часу переважно була світською, а її суттю – декоративність, нестійкі дисонуючі співзвуччя, несподівані переходи, контрасти і протиставлення; швидкі, технічно важкі, віртуозні пасажі в співі; одночасне звучання безлічі інструментів, використання танцювальних ритмів. В історії вокального мистецтва епоха бароко характеризується розквітом виконавських шкіл та відповідним стилем вокальної музики. Витоки виконавської естетики епохи бароко – в музиці Середньовіччя і Відродження.

Наприкінці XVII століття опера як жанр набуває стрімкого розвитку, переживає ряд реформ. В цих умовах співаки-кастрати починають користуватися величезною популярністю. Техніка володіння голосом, була винятковою і неперевершеною завдяки чому, звичайні чоловічі голоси почали витіснятися на другий план. В умовах цих популярних для того часу тенденцій, композиторами того часу всі головні партії створювались лише для сопрано, або мецо-сопрано.

Процес навчання та розвитку колоратурного голосу починався зі співу двох семіотичних фігур, історія появи яких сягає у сиву давнину. Цими фігурами були *trillo* (сучасне тремоло) і *tremola* (сучасна трель). З їх виписування і характеристик починається будь-який як ренесансний та бароковий музичний підручник або словник. *Треллю* і *тремоло* повинен був володіти в своїй кар'єрі кожен грамотний та успішний ренесансний чи бароковий музикант – не важливо, був він вокалістом або інструменталістом. Знамениті співаки-кастрати не сходили з музичного олімпу впродовж всього XVIII століття.

Серед них визначемо найбільш видатних: Фаріnellі, Каффареллі, Маркезі, Пакк'яротті та інші.

Фаріnellі (Карло Броскі, 1705-1782). По досить скупому об'єму літератури, яка існує про цього співака, важко уявити собі кар'єру більш блискучу, ніж та, яка випала на його долю. Фаріnellі навчався співати з 14-річного віку у славетного педагога, який належав до неаполітанської вокальної школи, Нікколо Порпора. Фаріnellі був співаком-віртуозом, володарем надзвичайного по красі та силі сопранового голосу, світлим по тембру, з рівними регістрами протягом 2,5 октав свого діапазону.

Фаріnellі мав довге сильне дихання, рухливий голосовий апарат, легко справлявся з інтонаційними труднощами. Славився виконанням віртуозних арій, особливо патетичних, приділяв велике значення красі вимови слів в процесі співу, характерним для стилю цієї епохи. Б. Гнидь пише: «...Його вважають автором форми сольного співу у супроводі окремого інструмента.

Художня цінність такого дуету зводилась до змагання між голосом і духовим інструментом (флейтою, трубою, кларнетом). Відомо, що Фарінееллі, змагаючись з трубою, перемагав її силою звуку і довжиною дихання» [22, с. 19-20].

Каффареллі (справжнє ім'я Гаetano Майорано, 1703-1783) – знаменитий сопраніст, чия краса голосу, неперевершена досконалість вокальних можливостей, прекрасні риси обличчя, справляли величезний фурор. Він гідно ніс ім'я артиста, прославивши себе в патетичному співі, колоратурному мистецтві, особливо в хроматичних пасажах, які саме він вперше почав виконувати.

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

Луїджі Маркезі (1755-1829) – яскравіший представник міланської вокальної школи співу, сопраніст, відомий вокальний педагог. Свою творчу популярність Луїджі здобув в 1779 р. виступивши в міланському театрі «Ла Скала». Він володів сопрановим голосом дуже м'якого, чистого але водночас дзвінкого тембру. Його діапазон сягав «ре» третьої октави. Маркезі користувався колоратурною технікою співу з дуже розвиненою декламацією. Також слід відмітити, що він славився дуже яскравими акторськими даними, що в той час були не досить поширеною якістю серед співаків.

В умовах стрімкого розвитку співаків та шкіл співу в Італії зароджується вокальна техніка *bel canto* (з італ. «чудовий спів»), яка згодом, у XVIII-XIX ст. буде главоючою в створенні та виконавстві оперних шедеврів таких майстрів як В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Россіні. В цілому, співаки приділяли велику увагу саме віртуозним колоратурним технічним даним свого голосу, аніж акторській майстерності. Згодом, в кінці століття,

це призвело до занепаду інтересу до такої форми виконавства в опері, і жанр почав набувати кардинальних змін, а саме – театральних обертів.

Моральне та естетичне віддалення від принципів розвитку чоловічого співу за допомогою кастрації, розвиток театру та європейських вокальних шкіл, ознаменували собою процес становлення саме фальцетного голосу – контртенора. Дуже важливо зазначити, що контртенори, фактично, сприймаються як послідовники співаків-кастратів, хоча мають різні анатомічні та технічні прийоми співу. «Багато з оперно-ораторіальної творчості епохи Бароко та деякі твори аж до першої половини ХІХ століття зараз правомірно вважаються їх привілеєм (*контртенорів*). До таких зразків належать опери Г. Ф. Генделя «Роделінда» (партії Унульфо та Бертарідо), «Рінальдо» (партії Еустазіо та Рінальдо), «Горпина» (партія Оттона), «Юлій Цезар» (партії Птолемея та Юлія Цезаря), «Партенопа» (партія Арміндо) та інші; «Коронація Поппеї» К. Монтеверді (партії Нерона та Оттона), партії в операх А. Вівальді» [23, с. 258].

1.2. Жанрові та художні особливості вокальної музики епохи бароко

Епоха бароко в музиці – це час стрімкого розвитку нових музичних форм як релігійного, так і світського змісту. Музична культура цього періоду поряд із розвитком вже існуючих жанрів (меса, ораторія), характеризується появою нових жанрів: опери, кантати, пасіон (страсті). Важливими досягненнями цього періоду є чітке визначення двох головних ладів – мажору та мінору, прийняття темперованого строю і становлення тональності.

Музичний орнамент в епоху бароко став витонченішим, розвинулися нові прийоми гри на музичних інструментах, розширилися межі жанрів, підвищилася технічна майстерність виконавців музичних творів. Змін зазнала навіть музична нотація. З'явилося багато нових музичних термінів, що використовуються до сьогодні.

Орган посів домінуюче місце серед музичних інструментів, особливо в духовній музиці. Світська музика мала більшу свободу, тому поширення набувають такі інструменти, як клавесин, струнні (як смичкові, так і щипкові), а також дерев'яні духові: флейти, кларнет, гобой та фагот.

Поліфонія, яку барокові композитори наслідували від Ренесансу, набула нових відтінків. Якщо в ренесансній музиці гармонія будувалася на м'якому і повільному русі мелодії, де консонанси з'являлися десь на другому плані, наче випадково, то за часів бароко порядок їх появи набув ваги: акорди мали підкорятися чіткій ієрархічній схемі функціональної тональності. М. Лобанова надала розгорнуту характеристику новій системі мислення: «Рішучий крок у бік нової поліфонії був зроблений завдяки переходу до багатохорності. Позбавлена єдиноцентризму музична фактура. Питання про пріоритет голосів ще не вирішено. Зберігається переконання старої теорії про першість тенору. Нова практика генерал-басу вимагає визнати головним бас, що називають «фундаментом». А розвиток інструментальних і сценічних стилів висуває на перший план верхній голос. Нарешті в музичному просторі вдалося знайти нову поліфонію. Перший крок до неї – антифонне співставлення хорів. Поступово стало ясно, що просте чергування хорів може виконувати ту ж функцію, що століттям раніше – безперервна імітація<...>Змінилися й вимоги до складного контрапункту: все частіше композитори задовольняються уявними перестановками голосів, їм більш цікава просторова, аніж контрапунктна робота з матеріалом. Хор починає розумітися не як поліфонічне ціле, а як просторова одиниця, і головним виявляється внутрішній розвиток багатохорного простору, втілення у музиці всіх його перебудов. Наступний крок – в багатохоровому письмі хор може розглядатися як потовщений голос-пласт. Виникають імітації і канони між хорами – ця ідея обігрується протягом епохи практично всіма прихильниками багатохорності» [48, с. 61-62, 83].

Багатохорність або поліхоральність – виконання одночасно кількома хорами творів, спеціально написаних для кількох хорів – особливість саме

барокової епохи, що вітала усе дивне та гіперболізоване. Цю тенденцію називають ще «колосальне бароко», коли кілька хорів, розташованих на певній відстані один від одного, співали по черзі. Щодо кількості таких хорів, то різні джерела називають 4, 6 і навіть 12 хорів, що були одночасно задіяні у виконанні одного твору. Один із сучасників так описував таку «багатохорність»: «Два великих органи були підняті по обидві сторони головного вітара, де розмістились два музичних хори. Уздовж нефу були розташовані ще вісім хорів, чотири з одного боку, і чотири – з іншого, піднятих на помостах на вісім чи дев'ять футів і відокремлених один від одного однаковою відстанню. Поруч із кожним хором стояв маленький орган» [4, с. 82].

Мабуть, наймасштабнішим прикладом поліхоральності є знаменита «Зальцбурзька меса» для 53 голосів Генріха Ігнаца Франца фон Бібера. Вважається, що вперше вона була виконана при освяченні Зальцбурзького собору в 1628 році. Довгий час ця меса приписувалася італійському композитору Ораціо Беневолі, і лише у 1970–х роках було остаточно встановлено авторство Бібера. Хоча і Беневолі не «пас задніх» у цій царині. Він є, наприклад, автором меси на 48 голосів, що була вперше виконана у Римі в 1750 році.

«Хорова гігантоманія», дійсно, є прикметною особливістю саме бароко. Але насправді сенс тут не стільки в гігантизмі, скільки в гіперболізації. А гіперболізація може відбуватися як в одному, так і в іншому напрямку. Так поряд з творами для масштабних хорів, з'являються твори для камерного виконання – для солюючого голосу. В цьому стилі написані «Сто церковних концертів» Л. Віадані, кілька мотетів К. Монтеверді для солюючих голосів і генерал-басу. Як зазначає М.Н. Лобанова, «впровадження облігатного інструментального голосу в композицію дозволило перебудувати жанри духовної музики, звужити вокальне звучання до камерного складу і навіть до одного голосу. Такими є полюси бароко, що почуло простір у музиці і музику

у просторі, що змусило звучати і «безкінечно велике», і «безкінечно мале» у композиції» [48, с. 63].

На протигагу поліфонії на музичну авансцену виходить гомофонія з її розподілом на головний голос і супроводжуючі.

Вже згадуваний генерал-бас – одне з визначальних понять музики епохи бароко. Останню навіть іноді називають «епохою генерал-басу», що й не дивно, адже саме бароко дало справжній поштовх до розвитку цієї музичної практики. Генерал-бас чи *basso continuo* – басовий голос багатоголосного музичного твору з цифрами, що позначали той чи інший акорд. Власне, нотний запис являв собою два рядки: голос (вокальний) і бас з цифрами, на основі яких музикант самостійно вибудовував акомпанемент. Приміром, цифра VII означала септакорд, а VI — сектакорд. При цьому, знаючи ноти того чи іншого акорду, музикант мав змогу самостійно визначати порядок їх звучання, у певному розумінні імпровізуючи в межах акорду. Генерал-бас знаменував певний відхід від поліфонічної форми, де кожний голос був незалежним. Натомість генерал-бас запровадив чітко окреслений основний голос – мелодію. Партії генерал-басу виконували або багатоголосні інструменти, здатні до акордової гри, як клавесин або орган, або інструменти з низьким звучанням: фагот, віолончель, контрабас. Зразки використання генерал-басу можна знайти у К. Монтеверді, А. Скарлатті, Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Дж. Перголезі.

Панівним жанром світської музики стає *опера*. Її зміст охоплює широке коло тем і образів, дає поштовх розвитку музичного життя: відкриваються театри, створюються нові музичні інструменти і удосконалюються існуючі, розвивається нотний друк.

Батьківщиною опери традиційно вважають Італію, де вона виникла на зламі XVI - XVII ст.ст. Створення перших опер пов'язується зі зростанням інтересу до давньогрецької драматургії. Перші твори оперного жанру отримали назву «*Drama per musica*» (іт. «драма в музиці»). Першопрохідцями

цього жанру вважають флорентійських композиторів Якопо Пері та Джуліо Качіні.

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

Наприкінці XVII ст. в Неаполі виникає *opera-seria*, так звана «серйозна опера». Її основними характерними рисами є пишність, навіть помпезність, яскраве декоративне оформлення сцени і костюмів. Сюжетні лінії мають яскраво виражений героїко-міфологічний або легендарно-історичний характер, з батальними сценами, природними катаклізмами або майже фантастичними перевтіленнями головних героїв. Герої опер-серія – боги, полководці, імператори, герої. Часто головний герой пов'язувався з якоюсь знатною персоною, найчастіше замовником опери. В музиці домінували великі арії з віртуозними пасажами, а також речитативи. В жанрі опера-серія писали музику такі відомі композитори, як А. Скарлатті, Г.Ф. Гендель, Н. Порпора, Н. Піччіні та ін.

Проте, як і будь-який музичний жанр опера розвивалася, і якщо героїчні, міфічні чи батальні сюжети з чітким розподілом сценічної дії і музики переважали в операх раннього бароко, то згодом композитори почали відходити від зовнішньої декоративності, надаючи перевагу більш реалістичним образам та істинним почуттям. Р. Роллан пише, що: «...На противагу помпезним та величним операм-серія у XVIII столітті в Італії виникає опера-буффа, що використовувала народно-побутову пісенну традицію» [71, с. 42].

Характерні ознаки опери-буффа: головні герої – персонажі з реального життя: служанки, ремісники; невеликі масштаби постановки; пародія, весела буфонада; яскрава, жива мелодика (обробки народних пісень і танців). «Батьком» цього різновиду опери вважається Джованні Перголезі, а першим зразком – його «Служниця-пані» (1733). Окрім нього відомими авторами

опер-буффа в епоху бароко були Д. Паїзіелло, Д. Чимароза. В інших країнах опера-буффа також отримала свій розвиток: баладна опера (Англія), опера-комік (Франція), зінгшпіль (Німеччина й Австрія).

Структурно опери склалися з об'єднаних спільним сюжетом арій, строфних (куплетних) пісень, речитативів, хорів, танців, музичних перерв (інтерлюдій). Арія остаточно оформлюється у закінчений за змістом і побудовою епізод в опері, ораторії або кантаті, що виконується одним співаком у музичному супроводі.

Барокві арії відрізняються широкою мелодією, інколи складним, віртуозним характером. Часто виконанню арії передували речитатив. Типи італійських арій:

- бравурна;
- патетична;
- *da capo*;
- *lamento*;
- характерна.

Типи речитативів:

- *secco* (сухий) – невеликі за обсягом речитативи, як правило, короткі фрази у супроводі скупого акомпанементу клавесину;
- *accompanato* (акомпанований) – речитативи, більш насичені мелодійно, виконуються у супроводі оркестру.

Одним з нових прийомів, винайдених К. Монтеверді, стали співочі діалоги (дуети), які швидко стали дуже популярними у публіки. Типи цих дуетів поділялися за семантикою на дует-сварки і дует-згоди. Діалоги (дуети) стали безумовним кроком вперед у розвитку оперного жанру. Але, як то кажуть, не оперою єдиною... Хорові твори також посідають провідне місце у музиці епохи бароко.

Ораторія як жанр досягла свого апогею у творах Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха. Якщо оперу, особливо оперу-серіа, сучасники часто називали

«концертом в костюмах», то ораторія, наче на противагу опері, часто сприймалася як «опера без костюмів».

Ораторія з'явилася, передусім, як духовний жанр, що виріс з літургійної драми. Власне, й саме слово «ораторія» (італ. *oratorio*) походить від пізньолатинського *oratorium* – «молельня». Розвивалася ораторія під впливом двох діаметрально протилежних тенденцій. З одного боку, композитори намагалися наблизити ораторію до народу, зробити її зрозумілішою, вводячи, часто-густо, у такий, здавалося б, серйозний жанр комічні елементи. З іншого боку, залишалось прагнення до збереження ораторії як форми молитовного спілкування з Богом, що ставило ораторію у певні рамки і додавало їй статичності, яким би динамічним не був сюжет. Саме ця остання обставина унеможливила розвиток ораторії у повноцінне дійство, залишаючи її, здебільшого, храмовим жанром, тим більше, що сюжети ораторій – це, як правило, біблійні історії або життя святих.

В XVII столітті сформувалося два відмінних одне від одного різновиду ораторії. Перша, так звана *oratorio volgare*, або «ораторія простолюдинів», була розрахована на широкі маси, а за стилем нагадувала ранню оперу. Друга, *oratorio latina*, «ораторія аристократів», розрахована на вищі прошарки населення.

Натхненниками появи ораторії як окремого жанру у XVII столітті стали композитори Дж. Каріссімі та В. Граціані. Але справжніх вершин ораторія досягла завдяки творчості А. Страделли, Г. Ф. Генделя, А. Скарлатті. За драматургічною структурою номери в ораторіях можна умовно поділити на дві групи:

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

Продовжують зберігати важливе місце у культовій музиці епохи бароко меси. Від початку вони створювалися для потреб католицької церкви на молитовні тексти і були розраховані на багатоголосне виконання. Розквіт церковної меси – XVII століття. Пізніше, у XVIII столітті, меси поступово

втрачають суто релігійне значення, поступово перетворюючись на концертні твори, не пов'язані з богослужінням. Орган уступає місце оркестру, з'являються облігатні інструментальні партії, окрім хору, окремі партії починають виконуватися сольоно.

Структурно меси можна умовно розділити на дві частини:

1) ординарій (*ordinarium missae*) – незмінні тексти, що включають такі усталені тексти:

- *Kyrie* — «Господи помилуй»;
- *Gloria* — «Слава»;
- *Credo* — «Вірую»;
- *Sanctus* — «Святий»;
- *Benedictus* — «Благословенний»;
- *Agnus Dei* — «Агнець Божий»;

2) пропрій (*proprium missae*) – тексти, що можуть змінюватися залежно від події, якій присвячена меса (*alleluja, sequencia* тощо).

Меси можуть бути короткими (*missa brevis*), коли виконуються лише дві частини - *Kyrie* та *Gloria*, або великими (*missa solemnis*), що включають в себе всі 6 частин ординарію.

В епоху бароко меси були розраховані на чоловічі голоси (жіночі голоси в месах почали активно використовуватися лише з XIX століття). Відповідно, високі партії писалися або для хлопчиків (дискант, альт), або для контртенорів чи кастратів.

Серед відомих мес виділимо месу К. Монтеверді «*In illo tempore*», а також «Високу месу» Й. С. Баха.

Пасіони, або страсті – вокально-драматичні твори засновані на євангельських текстах, присвячені подіям страсної седмиці. Як жанр пасіони виникли ще у IV столітті, але в епоху бароко вони зазнали стрімких і докорінних змін. Якщо до XVI століття тексти пасіонів виконувалися у формі діалогу соліста (диякона) та хору, то в епоху бароко партії окремих учасників дійства (солістів) відокремлюються. Крім того, поряд із хоральними

пасіонами з'являються так звані «мотетні» пасіони, коли весь текст виконувався хором у формі поліфонічного багатоголосся.

До XVII століття пасіони виконувалися *a cappella*. Бароко ж привнесло в цей жанр інструментальний супровід, від окремих інструментів (орган) до повноцінного оркестру у XVIII столітті. Як і mesi, з часом пасіони втратили свій суто культовий зміст, зайнявши свою нішу у концертній практиці. Найбільш відомі пасіони належать Г.Ф. Генделю, Г.Ф. Телеману і, особливо, Й.С. Баху. Останній є автором, зокрема, таких шедеврів, як «Страсті за Матвієм» та «Страсті за Іоанном».

Ще одним жанром вокальної музики епохи бароко є мотет. Вважається, що мотет як окремий жанр вокального твору виник ще у XIII столітті у Франції на основі духовних хоральних творів. Домінантний мелодійний голос (тенор) поліфонічно поєднувався з одним чи двома другорядними голосами, що мали свої мелодійні лінії (*duplum* та *triplum*). Власне, коли *duplum* та *triplum* одержали окремі самостійні текстові партії, з'явився мотет повноцінний.

Незважаючи на суто релігійний зміст текстів, мотети від самого початку виконувалися не лише у церквах, але й під час світських заходів. В часи бароко мотети, здебільшого, створювалися до свят та особливих подій. В «мотетному» жанрі особливо відзначилися Ж.Б. Люллі та Й.С. Бах.

За часів бароко розвинулася ще одна форма вокального твору – кантата. На початку XVII століття кантатою називали будь-який твір для одного голосу (від лат. *cantare* – співати), проте з часом кантата відокремлюється як жанр вокального твору, що передбачав виконання солістами, хором і оркестром. Кантата – складений жанр, що поєднував кілька вокальних номерів – арій, речитативів, хорів, пізніше – дуетів.

Як і мотети, кантати призначалися як для церковного, так і для концертного виконання. Відмінністю кантати від ораторії є, так би мовити, менша «фундаментальність», менший драматизм, менша повчальність, а більший ліризм та філософський підтекст. Справжнім майстром кантат був

Й.С. Бах, який створив їх більше трьохсот, як духовних, так і світських. Крім нього значний внесок у розвиток кантати як жанру внесли Дж. Каріссімі, А. Страделла, А. Скарлатті.

1.3. Мистецтво співаків-кастратів. Феномен італійської співацької традиції

Перші кастрати в музиці згадуються в кінці XI століття в мусульманських державах Іспанії де згодом, поступово, завдяки дивовижному «янголоподібному» звучанню своїх голосів стали залучатися до католицької Літургії, де до часів XVI століття набули свого розвитку та впевненого поширення в церковному та музичному середовищі. Кастрати мали змогу співати не тільки церковну, а й оперну музику, феєрично виконуючи партії на театральних сценах, куди на той час, як і в церкву, розповсюджувалась заборона жінок.

Співаки-кастрати – особлива категорія співаків, яка стала значущим явищем не тільки в опері доби бароко, а й в усій художній культурі Італії XVII-XVIII століть. Їх вокальне мистецтво являло собою загадку для сучасників і залишається актуальною темою для дослідження в наш час. Інтерес до їхнього мистецтва, як і до барокової музичної культури загалом, переживає великий підйом у сьогоденні. Про це свідчить поява безлічі барокових оперних фестивалів, численні постановки старовинних опер, суперечки поціновувачів мистецтва, художні та документальні фільми присвячені творчості кастратів.

Кастрація чоловіків широко застосовувалася в Європі з епохи раннього Середньовіччя. Цей процес нерідко практикувався як катування для злочинців, але найбільш часто кастрація застосовувалася для лікування і попередження різних недуг, запальних процесів будь-якої етіології. Зв'язок хірургічної операції по кастрації чоловіків з розквітом особливого вокального мистецтва вперше виникло в Іспанії. В кінці XI століття в мусульманських державах Іспанії почали з'являтися євнухи, які згодом стали

невід'ємною рисою ісламського світу. Деякі з них завдяки своїм дивовижним голосам стали залучатися до співу католицької літургії. З XVI століття згідно булли Папи Сікста П'ятого (1545-1590) вони офіційно були допущені в усі церкви Іспанії.

Справжній розквіт співочого мистецтва кастратів стався вже згодом пізніше в Італії, в XVIII столітті. Вона стала єдиною західною країною, де кастрація широко застосовувалася не за медичними показаннями, а з метою формування у хлопчиків унікального співочого голосу. Саме італійці були головними прихильниками і шанувальниками цього незвичного вокального мистецтва.

Як пише П. Барб'є, «ледве перших кастратів почули спочатку в Римі, а потім в інших великих містах, вони викликали у публіки такий подив та захоплення, що в Неаполітанському королівстві відповіддю на ажіотажний попит явився дозвіл всякому селянину, маючому не менше чотирьох синів, каструвати одного з них заради Церкви» [9, с. 48].

Процес фізіологічного розвитку кастратів доволі відрізнявся від дітей які до оперативного втручання не залучались. Задля збереження дитячого голосу хлопчика операцію проводили не раніше семирічного віку хлопчика, та не пізніше дванадцятирічного, найчастіше в вісім-десять років, перш ніж активізуються активні гормональні процеси. В результаті цього «дитячі» голосові складки співака-кастрата зберігалися без вікових змін, при вже дорослому чоловічому об'єму грудної клітини. Таким чином зберігався дитячий за тембром голос – дискант/сопрано чи альт.

«Кастрати, як правило, мали невелику голову, високий зріст, сильні груди. Зберігаючи дитячий голос, вони мали легені дорослого, довге дихання, розміри голосової щілини, що відповідали дитячій гортані, завдяки чому могли розвивати велику силу голосу. Резонуючі порожнини у них досягали нормальних розмірів дорослої людини, що вигідно впливало на звучання голосу. Голоси кастратів відзначались гранично високою теситурою, гарним, дещо інструментальним тембром, досконалою технікою. Надзвичайно довгий

фонаційний видих дозволяв виспівувати на одному диханні безкінечні пасажі і каденції, хроматичну двооктавну гаму з трелями на кожній ноті або вісімнадцять двооктавних гам, змагатися з трубою в довжині вокального дихання і силі звуку» [22, с. 18].

Голосовий апарат кастрата відрізнявся від звичайного перж за все формою та положенням гортані. Після мутації гортань у хлопчиків опускається. Це відображається на тембрі голосу. У кастратів опущення гортані не відбувається. В результаті голосові зв'язки у них не віддаляються від резонуючої порожнини, що і надає їх голосам незвичайну чистоту та дзвінкість та сприяє гармонійному звучанню. Кісткова структура такої гортані більше схожа на жіночу як за розміром, так і по відсутності створюваної адаломе яблуком кривизни.

Тембр – теж жіночий. Одночасно гортань кастрата зберігає положення, форму і пластичність дитячої гортані. П. Барб'є влучно назвав таку гортань «гібридною глоткою», до якої «додавалася притаманна тільки кастратам чудова сила голосових зв'язок, що розвивалася завдяки старанням – від чотирьох до шести годин щодня! – багаторічним вправам. І, нарешті, кастрація приводила до значного розвитку грудної клітини, набирала округлених обрисів і перетворювалася на потужний резонатор, що надавало голосу багатьох кастратів силу, якої не було у фальцетистів» [9, с. 26].

Деякі співаки, наприклад Фарінееллі, могли витримувати при співі дуже тривалі інтервали між вдихом і видихом (іноді цілу хвилину). Однак цей «невичерпний запас повітря» забезпечувався не стільки великим об'ємом легень, скільки наполегливою роботою над технікою дихання. Голос кастрата, таким чином, був похідним одночасно від трьох типів голосів: «...голос кастрата відрізнявся від звичайного чоловічого голосу ніжністю, гнучкістю і висотою, а від звичайного жіночого - дзвінкістю, м'якістю і силою, і при цьому, завдяки розвиненій мускулатурі, техніці та експресії, перевершував дитячий голос. У цьому сенсі кастрат – відразу чоловік, жінка і дитина – являв собою втілену і відфільтровану безстатеву триєдність» [9, с. 27].

Як ми бачимо, риси штучного втручання носив на собі весь голосовий інструмент співака, включаючи гортань і грудну клітку. Існувала ще одна перевага кастратів, пов'язана з їх фізіологічною унікальністю. Вона полягала в тому, що кастрат продовжував співати в тій же вокальній позиції в якій співав в ранньому дитинстві. Йому не доводилося перенавчатися «з нуля» володіти новим голосовим апаратом, який формується у кожного змужнілого юнака. Це особлива риса значно допомагала їм оволодіти майстерністю так званого двохрегістрового співу і відіграла суттєву роль у розвитку мистецтва бельканто.

Саме кастратам судилося зіграти вирішальну роль у становленні дворегістрової манери співу – однієї з найважливіших передумов бельканто. Задовго до виникнення сольного співу та опери як жанру існували цілком ясні уявлення про наявність у людського голосу різних регістрів: *voce di petto* – грудного, *voce di testa* – головного і *falcetto* – фальцета. Кожен з цих регістрів потребував особливих способів звуковидобування.

Voce di petto – повний голос, який виникає при напорі повітря та звуку з грудей і є самим звучним і виразним. *Voce di testa* виникає швидше в горлі, ніж в грудях, і здатний до більшої рухливості, *falcetto* – штучний голос, який повністю формується в горлі і має найбільшу рухливість, але не має достатньої опори.

Якщо хорова церковна музика орієнтувалася переважно на природний регістр і кращою була однорегістрова манера співу (саме таким чином забезпечувалася темброва єдність хорових партій), то опера потребувала від вокального мистецтва зовсім інших завдань. Вокальна мелодія ставала все більш розвиненою, вона збагачувалася трелями, складними пасажами. Крім потужності від голосу був потрібний великий діапазон. Широкі стрибки змушували використовувати фальцет. Але при цьому важливо було дотримуватися однієї умови: потрібна була рівність регістрів, схожість фальцетного регістра з натуральним.

Виникала необхідність розширити діапазон голосу вгору при збереженні його тембральної єдності. До переваг, зумовлених унікальною, штучно створеною фізіологією (дорослий кастрат співав в тій же вокальній позиції, що і дитина), необхідно було додати певні зусилля, щоб природну однорегістрову манеру співу перетворити в штучну двохрегістрову. Двохрегістровість була властива чоловічим і жіночим голосам, але у кастратів перехід до фальцету був легшим в порівнянні з іншими. Тому кастрати як би задавали якийсь рівень, на який могли орієнтуватися інші співаки. Успіх кастратів забезпечує не тільки фізіологічні властивості їх голосового апарату. Подальший їх розвиток залежав від «виховання» їх голосу.

У розвитку досконалого мистецтва співу основна заслуга належить вчителям - Пістоккі, Бернаккі, Порпорі, Джіцці, Този та іншим.

Ніколо Порпора виховав таких відомих співаків-кастратів, як: Фарінеллі, Кафареллі, Порпоріно, Салімбені. Ім'я Джіцці прославили його видатні учні Джузеппе Філіппо Седоті, Квадріні, Джоакіно Конті (Джіцціелло). Як зазначає Е. Херіот, «список тих, хто навчався під їх керівництвом являє собою зібрання найвідоміших імен; ніхто не міг зрівнятися з ними в завзятості і сумлінності, в відмінному знанні здібностей і меж можливостей голосового апарату людини» [87, с. 43].

В епоху кастратів велику роль у вокальній музиці грала імпровізація і вокальна віртуозність. Від співака, крім гнучкості і краси голосу, були потрібні музичні знання і смак, які він міг проявити, прикрашаючи свої партії. Було дуже важливо, щоб фіоритури відповідали виконуваній арії; наприклад, не можна було включати блискучі і яскраві рулади в патетичні ламентатії, або перетворювати радісні гімни в похоронні співи, додаючи в них схлипуючі апподжіатури. З огляду на те, що в той час було прийнято дублювати вокальну партію мелодією соло інструменту, на яку співак накладав свої «прикраси», недосвідчений виконавець міг легко піти в дисонуючу тональність, що призводило до невтішних результатів.

Найбільший простір для демонстрації майстерності орнаментального співу кастрати знаходили в тричастинній арії (форма *da capo*), де за темою «А» слідувала тема «В», потім повторювалася з варіаціями тема «А». Ця форма була дуже зручна для імпровізацій. Тут можна було продемонструвати *virtuosity spiccata* – мистецтво поділу нот в трелях, *gruppetti, volees* і *passaggi* – різні «вокальні феєрверки», *l'agilita martellata* – чергування підвищень і понижень.

Messa di voce – улюблений ефектний прийом, який складався з того, що звук, починаючись з *pianissimo*, поступово нарощувався до межі і потім слабшав, поступово затихаючи. Такі приклади показують, що віртуозне володіння орнаментальною технікою було можливе тільки в поєднанні з ідеальною дихальною технікою.

Завдяки кастратам протягом XVII століття значно розширився діапазон вокальних партій. Композитори, бачучи можливості кастратів, вимагали від них ще більших результатів, додаючи в своїх творах нові граничні верхні та нижні ноти.

Діапазон найбільш видатних співаків був більше двох октав, у деяких доходив майже до трьох (наприклад, у Фарінееллі). Однак співаки користувалися своїми верхніми нотами не так часто: особливо добре їх високі голоси звучали в середньому і навіть нижньому регістрах.

Ідеї «абсолютного мистецтва» був підпорядкований весь процес навчання і виховання кастрата (в тому числі самовиховання), він представляв собою творчий акт «перевтілення природи». Сам голос співака в сукупності з усіма його набутими навичками: двохрегістровою манерою співу, віртуозною вокальною технікою, з чуйним музичним смаком і глибокими знаннями його власника – уже був витвором мистецтва.

Таким чином, ці феноменальні співаки виявилися найбільш затребуваними в епоху становлення опери, підняли вокальне мистецтво на недосяжну висоту і послужили тому, щоб італійська опера стала еталоном оперного мистецтва.

1.4. Виконавське мистецтво контртенорів ХХ-ХХІ століть

Від самого початку появи контртенорів зацікавленість ними диктувалася розвитком барокової культури, «... яка, у свою чергу, стала об'єктом стилізації та прикметою стильового плюралізму виконавського мистецтва останньої третини ХХ ст.» [24, с. 4]. Початок процесу відродження інтересу до барокової культури та феномену контртенорів обумовлювався тенденціями глобалізації, завдяки яким цей епохальний пласт наприкінці ХХ - початку ХХІ століть набув нового витку актуальності.

Насичене вокальне мистецтво ХХ століття представлено декількома поколіннями контртенорів. До першого покоління належить великобританський співак Альфред Деллер, який вважається першим солістом-контртенором ХХ ст., а також велику популярність в середині минулого століття здобув американець Рассел Оберлін. Ці обидва контртенори відомі за майстерністю виконання бахівських кантат і добахівської музики. Видатний англійський композитор Б. Бріттен був настільки захоплений мистецтвом цих чоловіків, що він спеціально для А.Деллера написав партію Оберона в опері «Сон в літню ніч», а для Р. Оберліна – партію Аполона в опері «Смерть у Венеції».

Наступне покоління, вже другої половини століття, представлено великобританськими контртенорами Джеймсом Бауманом, Полом Есвудом, та бельгійським співаком Рене Якобсом. Вони міцно затвердили появу та розвиток мистецтва контртенорів у ХХ ст. Почались дослідницькі процеси з пошуку нотних зразків барочного контртенорового репертуару, їхнє поширення та дискографічний запис. «Так, Р. Якобс співпрацював з «Concerto Vocale» та здійснив серію записів Harmonia Mundi France, де основна увага приділялася вокальній камерній музиці XVII–XVIII століть. Понад 100 записів здійснив і Пол Есвуд. Почавши з кантат І. С. Баха, партій в операх Г. Генделя, К. Монтеверді, згодом він виконував твори К.

Пендерецького, А. Шнітке (Друга симфонія, Фауст-кантата), Ф. Гласса (опера «Ехнатон»))» [23, с. 259].

Ще чверть століття тому звучання контртенорів було непритаманно легким для чоловічого голосу. Теперішнє покоління таких співаків відрізняється вже більш насиченим, м'яким, різноманітним тембром. Серед них виділяється добре поставленим від природи голосом великобританський співак Майкл Ченс, німецький контртенор Йохен Ковальський, який славиться активною діяльністю звукозапису музики «старовинних майстрів». Джеффри Галл, американець, відомий своїм виконавським стилем в партіях опер Б. Бріттена, Жерар Лен – спеціаліст з виконання не тільки барокової, а ще й ранньої французької музики.

Наступне покоління, вже початку ХХІ століття, виділяється такими співаками як: Андреас Шолль, Лоуренс Заззо, Мета Бейджун, Девід Деніелс та Брайан Асав. Їх різноманітна національність викликана розвитком та поширенням барокової контртенорової школи, яка набирала обертів і виходила далеко за кордони Європи.

До контртенорів сьогодення відносяться відразу два покоління: так зване «п'яте» та «шосте». Контртенорова популярність та затребуваність набирає вражаючих обертів, а технічні вокальні здібності таких співаків вражають ще більше. Через це, у афішах значущих концертних та оперних залах світу зараз обов'язково зустрічається контртенор в репертуарах як старовинної, так і сучасної музики. Філіп Жарускі, Девід Хенсен, Шавье Сабата, Чезар Оуату, Девід Дікью Лі, Йестін Девіс, Террі Вей, Валер Сабадус, Жорж Кано, Майкл Маніачі, Франко Фаджолі, Крістоф Дюмо, Макс Емануель Ценчіч, Аріс Хрістофелліс, Якуб Йозеф Орлінській – демонструють розширення репертуарних та виконавських традицій, та відхід від стандартних сценічних практик. «Макс Емануель Ценчіч дебютував як контртенор в 2003 році в партії Нерона (опера «Коронація Поппеї» К. Монтеверді), відомий виконанням партій Фарнака (опера «Фарнак» А. Вівальді), Мандане («Артаксеркс» Л. Вінчі), Олександра («Олександр» Г. Генделя).

Крістоф Дюмо дебютував в 2002 році в партії Еустазіо («Рінальдо» Г. Генделя) на фестивалі Радіо Франс в Монпельє (диригент Рене Якобс), в 2012 році виконав партію Птолемея («Юлій Цезар» Г. Генделя) на Зальцбургському фестивалі.

Співпрацює з багатьма провідними колективами старовинної музики, в тому числі Les Arts Florissants, Le Concert d'Astrée, Фрайбургський бароковий оркестр та інші. Брав участь в постановках сучасних опер – «Смерть у Венеції» Б. Бріттена, «Medeamaterial» П. Дюсапена, «Ахматова» Б. Мантовані [23, с. 260]. Але найпопулярним контртенором сучасності по праву вважається Філіп Жарускі, співак з професійною вокальною технікою і акторськими даними. Він виконує твори різних епох, та все ж вважається майстром виконання музики Г. Ф. Генделя, партій опер А. Вівальді, інших італійських класиків вокального мистецтва.

Український мистецький простір також представлено декількома контртенорами. Один з найперших та найпопулярніших – Юрій Міненко, який в 2009 році став першим в історії України фіналістом одного з найпрестижнішого конкурсу BBC «Співак світу» в Кардіффі (Уельс, Великобританія). Згадаємо й інші імена: контртенори Роман Меліш, Станіслав Крючков, Денис Цветков.

Розвиток сучасного мистецтва контртенорів, перш за все, асоціюється з режисерським новаторством в області музичного театру. Починаючи з 1970-х років, велику увагу звертали на себе постановки опер, задля яких на головні партії спеціально готували певних виконавців – контртенорів. Це додавало унікальність та аутентичність виконанню, можливість використанню нових сценічних ефектів та амплуа.

В моду поверталася традиція виконання чоловічих партій саме чоловіками, а не жінками, і завдяки цьому – поступовий занепад амплуа травесті. Цей театральний процес йшов пліч-о-пліч з популяризацією виконання камерних музичних жанрів, як старовинної, так і зовсім сучасної музики. Це виконання контртенорами кантат, мес, пасіонів та ораторій

Й. С. Баха та Г.Ф. Генделя, духовної музики В.А. Моцарта, та нарешті зовсім сучасних творів А. Шнітке, Ф. Гласа та інших.

Висновки до розділу 1

Мистецтво сьогодення невід’ємно зв’язане з мистецтвом минулого, мистецтвом «старовинних майстрів», його традиціями та непереоціненими «скарбами», котрі дійшли до нас зі сторінок творів Й.С. Баха, Г.Ф.Генделя, А. Вівальді, Г. Персела, А. Скарлатті, Дж. Каччіні та інших неперевершених геніїв. На зміну Ренесансу з його ідеалістичним поглядом на Всесвіт і людину у ньому приходить інша епоха – час пошуку нових форм і засобів вираження, епоха, в якій центральне місце посів не ідеал (Бог), а людина, а значить – недосконалість, не гармонія, а протиріччя. Мистецтво стрімко увібрало в себе нові ідеї та погляди, народивши особливий мистецький стиль бароко з його химерністю, пишністю і драматизмом. Музична культура епохи бароко відзначилася стрімким розвитком нових форм та жанрів.

1. Основні новації у музичній культурі епохи бароко:

- поява нових жанрів як духовної, так і світської музики. Наприклад, з’являється опера, яка швидко посідає центральне місце у світській музиці;
- стирання умовних рамок між духовною та світською музикою. Звичайно, це мало місце лише до певної межі: оперні твори в церквах не виконувалися, але чимало духовних жанрів поступово переходять у площину світської музики і починають не лише виконуватися на концертах, але й спеціально створюватися для концертного виконання (кантати, пасіони, мотети);
- стверджуються два лади – мажор та мінор;
- гомофонія починає активно конкурувати з поліфонією. З’являється принцип «генерал-басу», який, в свою чергу, вплинув на розвиток мистецтва імпровізації: незмінний бас давав простір для фантазії на заданий гармонічний ряд;

- музика епохи бароко зазнає впливу тенденції до гіперболізації, що врешті-решт виявляється у народженні *камерних* вокальних творів, розрахованих на сольне виконання, а також безпрецедентних за масштабністю *поліхоральних* творів, розрахованих на одночасне виконання багатьма хорами.

На прикладі *мистецтва контртенорів як історичної складової світової музичної культури*, можна дослідити етапи становлення та розвитку вокальних шкіл різних країн Європи, процес розвитку виконавського мистецтва всередині доби Бароко та за її межами.

Мистецтво контртенорів за свою багатовікову історію пройшло декілька «хвиль» фізіологічних, естетичних та виконавських генерацій: з моменту становлення (майже десятивікової давнини у вигляді перших чоловіків-кастратів) – до діяльності контртенорів сучасності.

Старовинне мистецтво активно вплинуло на розвиток світової культури. XX століття – цьому явне свідоцтво. 1950-1960 рр. були переламними, викликавши активну хвилю ретро-тенденцій, завдяки чому барокова музика почала набувати популярності серед виконавців, дослідників, та слухачів в усьому світі.

Вказівки на персоналії деяких співаків-контртенорів дають змогу оцінити актуальність історичного значення та виконавську різноманітність володарів такого типу співацького голосу в наш час.

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЕПОХИ БАРОКО

2.1. Тенденції розвитку вокального мистецтва раннього бароко

В цьому розділі розглядатимуться особливості творчості композиторів, яких можна віднести до раннього бароко, чії роботи заклали фундамент і зумовили основні тенденції подальшого розвитку вокального мистецтва епохи бароко. В першу чергу, це стосується *італійської* композиторської школи – Клаудіо Монтеверді (1567-1643), Джуліо Каччіні (1551-1618), Еміліо де Кавальєрі (бл.1550-1602), Якопо Пері (1561-1633), Джироламо Фрескобальді (1583-1643), Франческа Каччіні (1587 – бл.1640). Крім них, серед представників раннього бароко варто виокремити *голландця* Яна Пітерсзона Свелінка (1562-1621), *німців* Міхаеля Преторіуса (бл.1571-1621), Генріха Шютца (1585-1672), Йохана Крюгера (1598-1662), *англійця* Орландо Гіббонса (1583-1625).

Протягом XVII століття існувало два підходи до творення музики – «Перша практика» або «Античний стиль», створений Джованні П'єрлуїджі да Палестрина, і новий стиль «Друга практика».

«Перша практика» продовжувала використовуватися у церковній музиці, і саме музика вважалася важливішою за текст виконуваного твору. Музика була контрапунктичною, з багатьма мелодіями, що звучали одночасно, і все це багатоголосся призводило до того, що слова тексту було майже не розібрати. У «Другій практиці» слова вважалися важливішими за музику, а сама музика значно спростилася, завдяки чому слухач міг добре розібрати і зрозуміти текст.

«Друга практика» поступово витісняла «Першу», і в цьому, як не дивно, не останню роль зіграла сама церква. Церковні діячі прекрасно розуміли, що змістовне навантаження музичних творів духовного спрямування є вкрай

важливим, а тому вимагалось таке виконання вокальних творів, щоб парафіяни могли без труднощів розібрати зміст почутого. Такі вимоги спричинили відхід від складнощів поліфонії до гомофонії, вокальний елемент вийшов на перший план порівняно з акомпанементом, чітко відокремилися основний голос та супроводжуючі елементи. Якщо в єдиному хоровому звучанні голоси зливалися, утворюючи єдиний звуковий пласт, то розподіл на основний голос та супроводжуючі вимагав не лише різних партій, але й різних тембрів виконавців, щоб виділити головну партію і надати їй додаткового змістовного навантаження. Так поступово формувалося нове музичне мислення.

У подальшому розвиток головного голосу та підтримуючих голосів пішли різними шляхами. Голос соліста все більше виділявся своєю яскравістю, своєрідністю. Композитори намагалися підкреслювати його за допомогою музичної мелодики з її підйомами та спадами, ритмічною виразністю. Натомість голоси супроводження все більше й більше втрачали самостійність, перетворюючись на певну загальну звукову масу, яка, проте, мала бути певним чином організована. Організацію супроводження дуже скоро підказали витримані акорди в оперних речитативах та монолітне звучання протестантських хоралів. Голоси супроводження починають вибудовуватися в акорди, де набагато важливішим є «вертикальне» звучання, аніж кожен окремо взятий голос. Однак не всі звуки в акорді є рівноправними. Переважне положення, з точки зору слуху, одержують крайні звуки – верхній та нижній. Людський слух їх виділяє краще, аніж решту. Верхній голос, якщо він не є самостійним, сприймається як мелодія. Нижній голос (бас) – як опора всього акорду. Такий рід організації музики називають «гомофонно-гармонічним», підкреслюючи першість (гомофонію) мелодії і злагодженість (гармонійність) супроводження.

Як зауважує Г. Маркезі: «твори раннього бароко вирізняє стримана витонченість, а за рахунок скорочення кількості голосів досягається більша безпосередність вираження ніжності або трагічного хвилювання. Згодом

уміле використання тембрів інструментів та вокальної фіоритури зробить фарби звукового полотна більш яскравими та потужними» [38, с. 25-26].

«Батьком опери» називають італійського композитора Якопо Пері. Численні музикознавці визнають «Дафну» Пері (1597) найпершою оперою. На жаль, партитура її не збереглася. Перша опера, що дійшла до наших днів, – «Еврідіка» (1600), також авторства Пері. Як свідчать хроніки, постановки обох опер мали великий успіх.

Я. Пері притаманне широке використання речитативів, які він поєднував з аріями та хорами. Стиль Пері – більше монодійний і декламаційний – вважається великим кроком вперед порівняно з контрапунктним стилем, який переважав до того. Разом з тим стиль Пері швидко застарів, особливо на тлі прогресивних досягнень його сучасника Клаудіо Монтеверді.

Творчість Клаудіо Монтеверді умовно вважають геніальним переходом від Ренесансу до бароко. Він збагатив вокальну музику новими засобами виразності, новими музичними формами. Монтеверді перетворив речитатив на гнучку та чисту мелодію з довгими і послідовними лініями. Музикознавці єдині у своїй думці, що порівняно з архаїчними прийомами композиторів-попередників, творчість Монтеверді дійсно являє собою нове мистецтво.

Монтеверді користувався широким набором засобів виразності: ритмом, дисонансами, витонченими інструментальними візерунками, швидкими та непередбачуваними навіть для сучасного слуху змінами гармонії, змінами тональностей, фантастичним емоційним забарвленням музики – все це було в нагоді для якнайточнішого передання драматизму сценічної дії або характерів персонажів. Нові прийоми гри на струнних – *pizzicato* і *tremolo* – знахідка Монтеверді. Він використовував ці прийоми для досягнення необхідного ефекту (збудження, пристрасті або емоційної напруги).

Монтеверді приділяв велике значення ролі оркестру в опері, ретельно виписував кожну інструментальну партію, вважаючи, що духові та ударні інструменти підходять для передачі військових настроїв, натомість флейти

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

Перша опера К. Монтеверді – «Орфей», поставлена в 1607 році в Мантуї, пройшла з величезним успіхом. Навіть ця перша опера відрізняється багатством та яскравістю виразних засобів, серед яких експресивна декламація і широка кантілена, хори й ансамблі, балет, розвинута оркестрова партія і багато інших. На наступну оперу композитора – «Аріадну» – чекав не менший успіх. На жаль, з «Аріадни» до нас дійшла лише одна сцена – плач Аріадни («*Lasciatemi morire*»), який, проте, став взірцем для багатьох арій композиторів-наступників.

Апогеєм оперної майстерності Монтеверді вважають опери «Повернення Улісса» та «Коронація Пoppей». Остання, про яку вже згадувалося вище, містить як трагічні і романтичні, так і комічні сцени, що для опери того часу було абсолютним новаторством. В музичному плані Монтеверді відводить хор на другий план, надаючи перевагу сольним партіям.

Окрім опери творчість К. Монтеверді представлена також мадригалами та духовною музикою. Головною особливістю композиційної техніки Монтеверді є поєднання (інколи навіть в одному творі) імітаційної поліфонії, характерної для композиторів пізнього Відродження, і гомофонії. Невід’ємною частиною своїх мадригалів Монтеверді зробив інструментальний акомпанемент (що теж на той час було новаторством), який став не просто окрасою, а й невід’ємною частиною твору.

Серед музичного спадку К. Монтеверді вирізняється також низка мотетів, написаних в стилі «Першої практики». Винахідливий та сміливий композитор, Монтеверді створив новітні прийоми і засоби виразності, що дали поштовх до стрімкого розвитку нового музичного стилю, – власне, стилю бароко.

Ще одним фундатором стилю бароко у музиці є італієць Джуліо Каччіні. У своїй композиторській практиці Каччіні намагався досягти

подібності співочих інтонацій до природного людського мовлення. Для нього характерний підвищений інтерес до дисонансів та дисгармонії, відмова від нормативності, формальної правильності та пропорційності. У передмові до збірника мотетів і мадригалів Каччіні висловив характерну для естетики бароко думку про «неправильність краси», що виникає в музиці внаслідок навмисного недотримання правил. «Трапляється, – писав композитор, – що від недотримання правил у творі можуть виникати чималі красоти. Мені говорили, що багато таких прикладів є у величних творах архітектури. Подібне часто трапляється і в музиці. Красоти ці неправильні, які можна зрозуміти лише на основі досвіду» [36, с. 70].

Каччіні активно використовував речитативний стиль. Першим його досвідом у цій царині стала монодрама «*Combattimento d'Appoline col serpente*» (1590). За нею були музична драма «Дафна», опера «Еврідіка». Музикознавці окремо виділяють збірник «Нова музика» (1602), який об'єднав мадригали, канцони та арії у новому гомофонному стилі.

Основними рисами творчості Дж. Каччіні є:

- наявність характерних ознак акомпануючого речитативу як мелодійної основи твору, чітка мелодійна лінія басового голосу, що є основою для гармонічної вертикалі, декламаційний характер музичних інтонацій;
- наявність спадкового зв'язку з поліфонічним стилем, що виявляється у контрапунктних елементах у супроводі акомпанементу;
- наявність ознак нового стилю: фігураційна подача акордів, складний ладогармонічний план, що поєднує далекі тональності третього ступеня спорідненості, використання кадансових оборотів первинного типу, з нетрадиційною для кадансів ритмікою, використання багатозвучної акордики поліфункціонального типу.

Власне, все перераховане свідчить про новаційність мислення Каччіні, його важливу роль як першовідкривача у сфері музичного мовлення

гомофонно-гармонічного стилю, декламаційно-вокальної манери, що мали величезний вплив на італійську вокальну школу *bel canto*.

Еміліо де Кавальєрі увійшов до історії музики як автор першої ораторії – «Уявлення про душу та тіло» («*La Rappresentazione di anima e di corpo*», 1600). На титульній сторінці лібрето читаємо визначення «декламувати співуче» (*recitar cantando*), тобто зустрічаємось із найбільш дерзновенним винаходом новонародженої опери, який захищали і оспорювали одне у одного серед взаємних образ також Пері та Каччіні.

Музика **Кавальєрі** була передовою для свого часу. Його твори, як правило, складаються з чотирьох частин і мають багатий орнамент і виразну мелодійну лінію. Кавальєрі суттєво вплинув на становлення монодичного стилю і був одним з перших, хто систематично використовував у своїй музиці генерал-бас.

Творчість нідерландського композитора **Яна Пітерсзона Свелінка** часто розглядають як своєрідний перехід від Ренесансу до бароко. У вокальній музиці цього автора музикознавці вбачають вплив старих голландських майстрів, французької поліфонічної *chanson* та італійських мадригалістів. При цьому в органній та клавесинній музиці Свелінка вже яскраво проявляється нове барокове забарвлення.

У вокальній спадщині Свелінка вирізняється багатоголосна (на 4-8 голосів) музика для Псалтирі, що за обсягом займає 4 томи. Зі стилістичної точки зору ця збірка не є однорідною: музикознавці знаходять характерні ознаки мотету, мадригалу і навіть віланелли. В основу покладена *cantus firmus* — досить проста мелодія псалмів з Женевської Псалтирі, що обігрується за допомогою різних мелодійних ходів і супроводжується партією *basso continuo*.

В цілому музика Свелінка досить різноманітна, деякі його твори (в основному *chanson*) створені у французькій традиції доби Ренесансу, інші написані в стилі раннього бароко; деякі використовують зустрічні теми, стретти і органний пункт, притаманні музиці *пізнього бароко*.

Міхаель Преторіус, німецький композитор і теоретик музики був одним з найбільш різнопланових авторів епохи бароко і увійшов в історію музики як автор об'ємного трактату «Устрій музики», своєрідної енциклопедії, в якій детально описувалася як музичні інструменти, відомі на той час, так і музична практика. Його творчість, в основному, належить до духовних жанрів (хорали, причому деякі розраховані на поліхоральне виконання, псалми, мотети, церковні пісні). Більша частина його вокального спадку входить до збірки під назвою «Сіонські музи», що включає в себе 9 томів. Преторіус був першим німецьким композитором, що почав писати у стилі «Другої практики».

Генріх Шютц, об'єднав венеціанську антифонну і монодійну техніку з протестантською музикою. Він також відомий як творець першої німецької опери. Перша збірка духовної музики, видана Шютцем у 1619 році, являла собою 26 вокальних творів для кількох груп солістів у супроводі двох або більше хорів разом з інструментальним акомпанементом.

Перша німецька опера, «Дафна», була написана Г. Шютцем і поставлена в Торгау у 1627 році. Ще раніше Шютц написав ораторію «Історія про воскресіння Ісуса Христа» (1623).

В 1628 році Шютц відвідує Венецію і знайомиться з методами виразного сольного співу «Другої практики» та з новаторськими досягненнями К. Монтеверді. Після повернення до Німеччини Шютц видає збірку «Духовні симфонії», революційну для того часу. Разом з тим, Шютц не був готовий повністю відмовитися від старого стилю «Першої практики». Він прагнув об'єднати контрапункт і речитатив, «а капела» і концерт. Він був одним з останніх композиторів, що творили в модальному стилі, його гармонії часто є результатом контрапунктичного узгодження голосів.

Музиці Шютца притаманні багатство імітацій і дисонансів, які структуровані таким чином, що послідовні голоси не обов'язково вводяться після однакових інтервальних відстаней або в одному ритмі, результатом чого є неймовірне гармонічне напруження. Шютц зіграв вирішальну роль у

залученні нових музичних ідей італійських композиторів, і, як наслідок, суттєво вплинув на розвиток всієї німецької музики епохи бароко.

Серед англійських композиторів періоду раннього бароко слід вказати Орландо Гіббонса, творчість якого стала предтечею генію Генрі Перселла. У творчості Гіббонса переважає, головним чином, церковна музика – біля 40 антемів, псалми, гімни та інші п'єси для церковного богослужіння в англіканській церкві, як без інструментального супроводу, так і у супроводі консорта або органу. Гіббонс вважається яскравим майстром поліфонічного стилю, що привніс у нього демократичність та пластичне втілення образів. У світській вокальній музиці Гіббонс працював у жанрах мотету та мадригалу, створюючи їх у стилістиці англійської, шотландської та ірландської народної музики, хоча й не без впливу італійських мадригалів.

Узагальнюючи написане, треба відмітити, що музика раннього бароко знаменує перехід від контрапункту до виділення основної солюючої партії, від багатоголосся, де всі голоси є певною мірою рівноправними, до відокремлення головної партії та її супроводу. Поряд з духовною музикою стрімкими темпами починають розвиватися різні жанри світської вокальної музики, і особливо яскраво це проявилось в опері. В подальшому творчість композиторів епохи так званого високого бароко піднесла жанр опери на нову висоту, міцно закріпивши за нею лідерство серед світської вокальної музики.

Висновки до Розділу 2

В другому розділі автор дослідження розглядає особливості творчості композиторів, яких можна віднести до раннього бароко, чий роботи заклали фундамент розвитку вокального мистецтва. В першу чергу це стосується італійської композиторської школи – Клаудіо Монтеверді (1567-1643),

Джуліо Каччіні (1551 – 1618), Еміліо де Кавальєрі (близько 1550 – 1602), Якопо Пері (1561-1633), Джироламо Фрескобальді (1583-1643), Франческі Каччіні (1587 – близько 1640). Крім них, серед представників раннього бароко варто виділити голландця Яна Пітерсзона Свелінка (1562-1621), німців Міхаеля Преторіуса (близько 1571-1621), Генріха Шютца (1585-1672), Йохана Крюгера (1598-1662), англійця Орландо Гіббонса (1583-1625).

Апогеєм оперної майстерності Монтеверді вважають опери «Повернення Улісса» та «Коронація Поппеї». Остання містить як трагічні і романтичні, так і комічні сцени, що для опери того часу було абсолютним новаційним. В музичному плані Монтеверді відводить хор на другий план, надаючи перевагу сольним партіям.

Композитори епохи бароко розширили обрії свого мистецтва, додаючи музичним виставам розважальний характер та одночасно наділяючи їх емоційною глибиною й багатством музичної тканини. Опері епохи бароко потребували тісної взаємодії оркестру й акторів; ще одним нововведенням стало підвищення візуальної привабливості завдяки яскравим костюмам і декораціям.

Опера з'явилася як елітарне мистецтво. Перші опери писалися й виконувалися для невеликої, обраної аудиторії, яку складала придворна знать в таких великих культурних центрах, як Флоренція, Мантуя, Парма, Рим. Проте в 1637 р. у Венеції відкрили перший публічний театр - Театро Сан Кассіано.

Справжні революційні зміни в оперному мистецтві епохи бароко потребували від співаків володіння новою вокальною технікою. До цього їх спонукало намагання тримати увагу аудиторії й заставити її переживати тому, що відбувалося на сцені. Одним із способів досягнення цієї мети було використання прийомів, що посилювали виразність голосу, таких як вібрато. Прийом вібрато в операх епохи бароко вимагав від співака зміни висоти звуку, гучності й тембру голосу.

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНТРТЕНОРІВ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

3.1. Особливості виконання старовинного репертуару. Процес роботи над вокальним твором

Більша частина творів епохи бароко, особливо раннього, написана в традиціях середньовічної музики. Роль інструментів в акомпанементі голосу меннезінгерам, трубадурам та труверам зводилася тільки до виконання вступів, інтермедій та постлюдій, які для вокальної партії складали певне обрамлення, завдяки чому, твори набували більш строгої форми. Сама ж вокальна мелодія, найчастіше, виконувалася без акомпанементу. Наприкінці XVI століття цей тип акомпанементу був значно розширений гармонічною підтримкою вокальної мелодії.

У бароковому мистецтві вокальне начало відігравало величезну роль і було зразком для інструментального виконавства. В ідеалі, згідно з історичними джерелами, і відповідно до традицій та професійних навичок, спів того часу повинен був мати чистий, рівний, наповнений м'яким тембром звук в стилі гри флейтистів, скрипалів, гамбістів і чембалістів, тобто – інструментальний. Одним із свідчень живих зв'язків інструментального мистецтва з вокальним, є збережені настанови А. Кореллі – «щоб добре грати, необхідно добре співати» [62, с. 29].

У 1718 році німецький композитор, співак, музичний діяч Г.Ф. Телеман проголосив принцип співучості і мелодійності в якості найважливішого для музикантів різних спеціалізацій: «Спів – фундамент музики у всіх речах. Хто береться за твір – повинен співати свої партії. Хто грає на інструментах – повинен бути обізнаним у співі. Отже, старанно навчайте молодь співу» [62, с. 29].

Видатний музичний діяч, теоретик, композитор І. Маттезон, в свою чергу, говорив про музикантів, які не вміють співати, як про таких, які не можуть грати.

У 1784 році видатний німецький теоретик, поет, критик Х. Ф. Шубарт писав про спів: «Всі інструменти є лише наслідуванням співу; спів сидить як король на троні, а інструменти схиляються перед ним як васали» [62, с. 256]. Незважаючи на той факт, що вокальний звук і вокальне мистецтво не тільки в епоху бароко, але і в цілому є первинним, має давню історію, це ніяк не позначилося на галузі науки. Дуже значні досягнення історичного музикознавства відносяться переважно до інструментально-виконавської практики бароко.

Ініціатива відродження мистецтва аутентичного виконання в ХХ ст. здебільшого належить інструменталістам і майстрам з виготовлення музичних інструментів.

Як відомо, вокальне навчання в усі часи було лише практичним заняттям, в основі якого лежав емпіричний метод, тобто метод показу, заснований на педагогічному досвіді і вокальній практиці. Питання постановки голосу протягом багатьох століть вважалися сумнівні теорії - отже, вони не могли стати предметом серйозних досліджень, знайти відображення в трактатах. Наприклад, в 1487 році Тінкторіс говорив, що мистецтво співу полягає в мензурі (тобто нотному розподілі по тривалостям, манері, під якою розумілося вміння імпровізувати різні мелізми), вимові і хорошому голосі [7, с. 80]. З цього можна зробити висновок, що ідеал співу XV століття припускав в першу чергу ясність тексту, прагнення до його більш точної передачі, вірне дотримання ритму і тону звуку, вміння співати прикраси - і тільки потім добре натренований голос. Така позиція багато в чому була пов'язана з тим, що вокаліст в XV-XVI століттях найчастіше співав в хорі або ансамблі.

Педагоги XVI століття, серед яких Царліно, Цакконі, Ганассі, Маффі, Бовічеллі та ін., намагалися теоретично описати «школи» співу, в яких все ж говорили швидше про правила «хорошого» співу, ніж про саму «школу». Так, в 1558 р. Джозеффо Царліно, вказуючи на різницю між звуками шумовими і музичними, акцентував увагу на акустичних властивостях голосоутворення: «природними джерелами звуку, створеними природою, служать горло, язик, піднебіння і, нарешті, легені. Ці складові, наведені в дію волею, народжують звук, з звуку народжується мова або спів»; разом з цим він наголошував на важливості чіткої вимови голосних і осмисленості в співі [40, с. 70].

У 1562 році Маффі, один з перших класифікує голоси, що є важливим для формування подальших поглядів на вокальне мистецтво. Вчений вже розділяє голоси на грубі і гнучкі, еластичні, здатні до колоратури, і вимагає від співака рівного голосу. Але відсутність будь-яких рекомендацій технічного характеру вказує скоріше на звернення до природних співочих даних, ніж до набутих. Людовіко Цакконі (1595-1622) щодо співу писав наступне: «Музика, що розглядається у виконанні голосами, набуває значення, коли партії добре пов'язані між собою. Слід звертати увагу ще на те, щоб не кричати. Цілком достатньо, якщо голос чути настільки, що при інтонації можна розрізнити помилки. Нехай той, хто співає, краще бере ноти правильно, легко, не форсуючи і не тьмяним голосом, але так, як обдарувала його природа» [40, с. 71].

При роботі над старовинними вокальними творами співакам, особливо контртенорам, необхідно враховувати особливості музичної побудови барокових арій: складнощі діапазону, часте використання в вокальній партії дрібних тривалостей (які вимагають високої рухливості голосу), кантиленність вокальної фрази, зміни штрихів, динаміки, емоційної наповненості. Одне з найважливіших значень співак повинен приділяти диханню, а особливо у випадку виконання творів «старовинних майстрів». В залежності від темпу та тривалостей змінюється інтенсивність вдоху/видоху, в процес активно залучаються м'язи діафрагми, брюшного пресу, спини та

інші. Естетика вокального виконавства XVII-XVIII століть передбачала приділення особливої уваги у виконанні вокальної мови (значущості дикції та слову окремо), нефорсованому звучанню (відсутності напруження), володінням різними типами дихання, фальцетному звучанні при переході у високий регістр.

На початку роботи з вокальним бароковим твором співак повинен знати основні принципи різних видів роботи. Напевно один з найголовніших – вибір та розуміння вірного темпу. У практиці правильного виконання музики епохи бароко вищесказане займає важливе місце. Дуже вірним є вислів видатного харківського хормейстера та педагога О.Б. Лінькова: «Ніщо так не спотворює музику, як неправильно обраний темп». І це дійсно має вкрай правдиве значення. Велика кількість музичних творів епохи бароко не містять авторських, а іноді і редакторських темпових вказівок. Але навіть в тих випадках, коли композитор вказує темп, або він досить правдоподібно відновлюється редактором, все-таки не можна виявити абсолютне значення темпів, так як до початку XIX століття не існувало метронома. Таким чином, можна сказати, що стильовою ознакою музики епохи бароко є – *умовність* темпу.

Трактування темпу розглядалося як спосіб передачі встановленого кола образів і емоцій. Анна Марія Челлоні говорила: «Темп – душа музики» [49, с. 119]. Темпова організація була одним з найбільш важливих засобів для вираження того чи іншого замислу композитора. Суттєве значення в передачі внутрішніх, душевних переживань мав не стільки темп, скільки характер руху. Н. Копчевський вказував: «Саме в цей час в нотах з'являються основні темпові позначення: *Allegro* (1596), *Largo* (1601), *Adagio* (1610), *Presto* (1611), *Grave* (1611), *Lento* (1619); дещо пізніше – *Andante* (1687), *Allegretto*, *Andantino* (XVIII ст.)» [11, с. 303]. Тільки частина цих позначень враховує ступінь рухливості: *Adagio* – повільно, *Presto* – швидко. Але більшість з них вказує на характер руху: *Allegro* – радісно, весело, *Andante* – спокійно, *Largo* – широко.

Таким чином, перед сучасним виконавцем барокової музики стоїть завдання правильно визначити характер руху, який так важливий в процесі виконавства та музичної інтерпретації. Співаки епохи бароко могли без зусиль визначити рух музичного твору, так як вони порівнювали його з танцювальною музикою, образи якої займали особливе місце не тільки в інструментальній, але і у вокальній музиці тодішньої епохи. С. Худеков пише про взаємодію співу і танцю наступне: «Спів – це мова музики. Танці – це жест співу» [49, с. 363]. Як правило, в бароковій вокальній музиці проявляються жанрові витоки, пов'язані з популярними в той час танцями – виникають арії-сарабанди, арії-гавоти.

На зламі XVI-XVII ст. в музичному мистецтві домінувала особливість, названа пізніше *tempo rubato* – «вкрадений час». Вперше це поняття вжив в 1723 році П. Тоза в своєму трактаті: «Хто не вміє *rubare il tempo* в співі, той не вміє ні писати, ні акомпанувати собі і терпить недолік доброго смаку та інших великих знань» [49, с. 108]. Отже, однією з проблем, що виникають при виконанні барокової музики, є прийом *rubato*, якому властиві вільні зрушення при незмінному основному темпі.

Після роботи над темпом, важливою складовою є звертання уваги на ритмічну складову твору. Вокальні зразки того часу мають яскраву ритмічну різноманітність. Виконавський підхід до ритмічних прикрас в XVII ст. особливо яскраво проявився в «*notes inegalite*» – нерівних нотах. Суть його полягала в мелодійних послідовностях, що складаються з однаково коротких тривалостей, що утворюють звукові пари, в яких один звук завжди трохи подовжується за рахунок іншого. При цьому у виконанні слід акцентувати подовжену або скорочену сильну долю. Відтворення нерівних нот вплинуло на виробітку пунктирного ритму і формування двох панівних виконавських манер: італійської та французької. Щодо ритмічної складової, то слід також виділити значення пунктирного ритму. При виконанні старовинної музики важливо пам'ятати, що пунктирний ритм потрібно виконувати гостро, артикулюючи подальшу ноту після пунктиру коротше. Виконавська традиція

епохи бароко має на увазі перетримування довгих звуків пунктиру, скорочення коротких, незалежно від національної ритмічної манери. Таким чином, темпоритмічна сторона виконання барокової музики не підкорюється суворим правилам і допускає високий ступінь виконавської свободи.

Наступним важливим фактором попередньої роботи над вокальним твором барокової стилістики є правильний розподіл динамічних відтінків. Серед основних принципів такого розподілу можна назвати:

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

Ще одним з найхарактерніших ознак процесу роботи над вокальним твором в жанрі старовинної *арії* є робота над музичною орнаментикою.

Музична орнаментика (від лат. *ornamentum* – прикраса) – звуки відносно дрібних тривалостей, які прикрашають основний мелодичний малюнок. Ще в працях XVI-XVII століть цьому приділяли велику увагу, особливо італійські митці. Так, в працях авторів: Людовіко Цакконі (Венеція, 1592), Джованні Баттіста Бовічеллі (Мілан, 1594), Джироламо Дірути (Венеція, 1593), Джуліо Каччіні (Флоренція, 1601), Оттавіо Дуранте (Рим, 1608) ми знаходимо дуже цінні вказівки щодо співу орнаментики у творах:

- Кожен співак повинен володіти контрапунктом;

- На початку виконання твору слід уникати прикрас. Слід починати вводити їх приблизно в середині твору, поступово нарощуючи їх насиченість та кількість, і, обов'язково, – в кінці (наприклад в аріях з частиною *Da capo al fine*). Але потрібно остерігатися зловживань у цьому;
- Прикрашати слід майже всі порівняно довгі тривалості (половинна, ціла ноти);
- Взгалі треба прикрашати вокальну лінію міру і в потрібному місці, а не неперервно;
- При виконанні фіоритур треба суворо дотримуватися метра. Але, разом з цим, допускається *помірна* свобода метра.

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

3.2. Виконавський аналіз арії Анастасія з опери «Юстін» А. Вівальді

Арія Анастасія з опери «Юстін» – один з еталонних опусів барокової вокальної музики та яскравий взірець композиторського стилю Антоніо Вівальді.

Опера була написана композитором в 1737 році на лібрето Пьетро Паріаті та Нікколи Берегані. Дія опери відбувається в Візантії та Малій Азії в IV-V ст. н.е.

Vedrò con mio diletto – арія візантійського імператора Анастасія, звернена до його дружини Аріадни. Імператор Анастасій і Аріадна одружилися в Константинополі, але над ним нависла загроза вторгнення: Босфор захопив флот заколотника Віталіана, який добивався руки Аріадни. Аріадну захоплюють в полон, і за відмову ставати дружиною Віталіана її

приковують до скелі на пожирання морському чудовиську. На щастя, юному герою Юстіну вдається врятувати Аріадну. В опері багато інших персонажів, характерних для епохи бароко. Головне, що в кінці імператор Анастасій поєднує шлюбом свою сестру Леокасту і Юстіна, а також робить його своїм співправителем.

З точки зору тембральної палітри та діапазону (від *cis* першої октави – до ноти *fis* другої октави) арія написана для контртенора, але може виконуватися мецо-сопрано.

Арія написана в тональності *h-moll*. Форма складається з двох основних розділів з повторенням *Da Capo al fine*, тим самим утворюючи старовинну тричастинну форму типу *Da Capo*. Проте велику роль відіграє принцип варіювання, притаманний семантичному амплуа жанра.

Оркестровий вступ має акордовий склад з *пасакальною* гармонізацією (низхідний хроматизований рух від I-го – до V-го ступеню, яка притаманна скорботним аріям). Партія оркестру вторить вокальній, реагуючи на ті чи інші мелодичні фігури партії соліста.

Темп арії – *Larghetto*, розмір $\frac{3}{4}$, який не змінюється протягом всієї теми. Розвиток музичної фразировки та переживань героя підкреслюється чергуванням довгих та дрібних тривалостей, які в повільному темпі надають мелодії притаманну стилю Вівальді красу кантиленного розспіву.

Поряд з чергуванням тривалостей композитор додає в структуру музичної фрази пунктирний ритм, який надає ефект своєрідної «пружини» та посилює напруженість форми. Крім того, урізноманітнено динамічний план арії, де композитор вдається до іноді різких змін динаміки з *pp* на *mf*, і навпаки, що, в свою чергу, надає образному змісту більшої схвильованості.

Структура інструментального супроводу майже всієї арії залишається незмінною, тільки в другому розділі (тональність паралельного мажора) твору звучить більш спокійний хід басів, які виписані вже більш довгими тривалостями порівняно з експозицією. Слід відзначити, що в оркестровці

арії Вівальді віддав провідну роль звучанню струнних інструментів, які загальною м'якістю тембру «обволікають» партію голосу.

Опера «Юстін» написана італійською мовою, тому з точки зору фонетики вона дуже зручна для співу. М'яке чергування голосних звуків на довгих тривалостях, особливо на високій ділянці діапазону, наповнюють арію дуже зручною манерою голосоведення *legato*, та, завдяки цьому, спокійним диханням. Певну вокальну складність становить групето шістнадцятих тривалостей (тт. 14-17), які слід співати не добираючи дихання до кінця фрази.

Арія спрямована на розвиток дихання. За рахунок доволі довгих фраз протягом твору, співак розвиває в собі поступовий видих, при цьому дихання не має права «розпускатися». Це також відмінно розвиває зв'язку «дихання-інтонація». Для контртенора особливу складність становить той факт, що голосові зв'язки смикаються не повністю (як це буває у всіх інших чоловічих та жіночих голосів), а лише краями. Тому тільки майстерність та злагоджене керування усіх органів дихання, м'язів діафрагми, брюшного пресу та спини можуть допомогти виконати арію з тими динамічними та штриховими відтінками, які вказані композитором та редакторами.

Слід зазначити, що барокову музику дуже важливо співати без зловживання вібрато. Для цієї арії характерне м'яке звуковедення, і легке вібрато голосу стилістично дозволяється лише у кінці фраз. Як зазначила в одному з відеоінтерв'ю видатна англійська барокова співачка Емма Кіргкбі, «... Барокова опера – це не той «прекрасний крик» до якого ми звикли у операх Верді, або веристів. Це більш тендітний процес, і особливо за рахунок дуже делікатного вібрато голосу, а, іноді, і взагалі, співу без нього».

Дуже важливо відзначити, що вокальні твори епохи бароко залишають для виконавців великий простір інтерпретаційних можливостей.

Так, у всіх старовинних школах прийнято співати заключну частину «*Da Capo al fine*» з обов'язковими прикрасами у вигляді форшлагів, мордентів, трелей, пасажів, ходами на різні інтервали вниз та вгору в межах і

умовах тональності, каденціями. Всі ці види прикрас кожен виконавець має право робити за особистим бажанням, але при цьому дотримуючись певних правил (наприклад, в першу чергу, прикрашати довгі за тривалістю ноти, починати трель зверху основної ноти та ін.).

Найбільш виразними є декламаційний мелос середнього розділу, з модуляціями в тональність судомінанти (e-moll), експеривними стрибками.

3.3. Вплив барокового мистецтва на сучасне виконавство

В даний час навколо інтерпретації творів бароко виникають гострі суперечки. В результаті, в сучасному підході до трактування старовинної музики вокалістами розрізняються три досить ясні тенденції. Перша тенденція пов'язана з існуванням безлічі різних, досить сміливих перекладень музичного матеріалу, що є свідченням вільного, в сенсі стилістики, підходу до його виконання.

До другої тенденції відносяться виконавські трактування барокової музики з позиції естетики та стилістики класицизму і романтизму. Це пояснюється тим, що сучасний виконавець вихований переважно на музичних текстах наступних за бароко епох, тобто на текстах, що мають вже фіксовану композитором цінність. У зв'язку з цим виконавець, досконально точно слідуючи за вказівками майстрів барокової епохи, йде все далі від стилістичної адекватності відтворення.

Нарешті, третя тенденція – дотримання правдивого, стилістично витриманого виконання, аж до відродження старовинних інструментів. Її можна назвати автентичною реставрацією. Якщо для старих майстрів використання художньо-виражальних засобів було справою звичною і природньою, то в сучасних умовах такими прийомами необхідно опановувати.

Таким чином, стилістично *адекватне трактування тексту можливе лише при знанні традицій, принципів, прийомів розглянутого нами часу.*

Разом з тим відродження виконавських традицій і ідеалів має спиратися на правильне розуміння тих принципів, якими користувалися старі майстри, але аж ніяк не на буквальному відтворенні їх манери.

Теперішній час відзначено прагненням до реставрації імпровізованої орнаментики. Зміцненню цієї тенденції сприяє розшифровка (нотування) записів сучасних вокалістів-інтерпретаторів барокової музики.

Згідно розглянутим вище основних положень і художнім принципам сучасних тенденцій в інтерпретації барокових творів впливає висновок, що основна задача вокаліста-інтерпретатора барокового репертуару полягає в більш повному розкритті і донесенні до слухача художнього образу через передачу головного афекту твору, в поєднанні сучасних досягнень в вокально-технічній галузі з можливим дотриманням стилістичних норм і традицій минулого.

Сучасна практика виконання творів кінця XVII – середини XVIII століть особливо яскраво демонструє і недоліки в підготовці співаків. Констатуємо зростання впливу барокової музики на сучасне вокальне мистецтво, зазначимо, що на сьогодні за кордоном зроблено дуже багато не тільки в напрямку відродження репертуару, а й у справі реставрації музичних інструментів. На жаль, серед представників вітчизняного вокального мистецтва аналогічних пошуків і прагнень відродити старовинну музику поки дуже мало.

Розвиток сучасного мистецтва контртенорів перш за все асоціюється з режисерським новаторством в області музичного театру. Починаючи з 1970-х років велику увагу звертали на себе постановки опер, задля яких на головні партії спеціально готували певних виконавців-контртенорів. Це додавало притаманну унікальність та аутентичність виконанню, можливість використанню нових сценічних ефектів та амплуа. В моду верталася традиція виконання чоловічих партій саме чоловіками, а не жінками, і завдяки цьому – поступовий занепад амплуа травесті. Цей театральний процес йшов пліч-о-пліч зі популяризацією виконання камерних музичних жанрів, як старовинної,

так і зовсім сучасної музики. Це виконання контртенорами кантат, мес, пасіонів та ораторій Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя, духовної музики В.А. Моцарта, та нарешті зовсім сучасних творів композиторів А. Шнітке, Ф. Гласа та інших.

Висновки до Розділу 3

В розділі було досліджено вплив старовинного мистецтва доби бароко, його традицій та естетики на сучасне виконавське мистецтво. Разом з тим, історизм супроводжує сучасну проблему, що постає перед співаками XXI століття: *як саме виконувати музику доби бароко сучасним її інтерпретаторам?*

Розглядаючи питання історичного формування барокового вокального виконавства, автором розкривається поняття «інструментальності» співу. Автор дослідження приділяє увагу питанням метроритму, динаміки, та музичної орнаментики. В контексті цього питання музична орнаментика – прикраса, яка є ознакою смаку артиста і яка найкращим чином розкриває можливості співацького голосу. З дослідження ми розуміємо, що такі прикраси в вокальних партіях просто необхідні. Це стосується не тільки співаків, а й практики інструменталістів. Використання фіоритур притаманні у творах тієї епохи і ця традиція залишається актуальною до сих пір. Саме орнаментика в старовинній музиці один з факторів, яка чітко виокремлює на слух музику бароко від музики композиторів-романтиків, де орнаментика мала вже інший склад та характер.

Під призмою стилістики виконавства того часу розбираються питання ритму, темпу, особливостей динамічних відтінків у творах.

Другий підрозділ розкриває перед нами вплив саме на сучасну сторону питання. Нема такої епохи, яка б тим, чи іншим чином не впливала на епохи наступні. Так і склалося в XX столітті, коли нова хвиля жаги до старовинного мистецтва подарувала нам відродження унікальної спадщини творів Вівальді,

Генделя, Баха, Перголезі та багатьох інших геніальних композиторів. Це поставило питання розвитку обізнаності покоління сучасних співаків по-перше знайомлячись з матеріалом як слухач, а по-друге як виконавець-інтерпретатор. В підрозділі обговорюється питання впливу старовинної музики на форми та стилістику сучасного виконавства.

ВИСНОВКИ

В умовах процесу глобалізації інтересів, дедалі більшої обізнаності публіки, пошуку співаками, диригентами, інструменталістами, оперними режисерами нових форм виконавства та інтерпретації, мистецтво контртенорів набуває популярності та професійності в зв'язку з розвитком історично інформованого виконавства.

Сучасне мистецтво переживає процес реформ і новацій в першу чергу викликаних тенденціями повернення до аутентичних форм музичного виконавства. Серед них – звернення до глобального культурного пласту творчості доби Бароко. В умовах сьогодення вона представляє собою інтерес для виконавців різних спеціальностей, дослідників та обізнаних слухачів. Одним з унікальних виконавських явищ саме протягом XX-XXI століть стало мистецтво контртенорів.

Пропоноване дослідження мало на меті визначення ролі контртенора в західноєвропейському мистецтві минулого в його проекціях на сучасність, представлені з позицій історичного огляду культурних орієнтирів. Історичний екскурс пов'язаний головним чином з Бароко, задля виявлення формуючих засад розвитку типу голосу контртенора, його впливу на сучасне виконавство. Виявлено, що поступовий розвиток національних вокальних шкіл, фізіологічні аспекти розвитку чоловічого голосового апарату, відродження інтересу до камерних та оперних старовинних творів у XX столітті призвели до процесу актуалізації мистецтва Бароко в цілому, та окремо, контртенорів як своєрідного виконавського феномену.

Незважаючи на той факт, що вокальний звук і вокальне мистецтво не тільки в епоху бароко, але і в цілому є первинним і має дуже давню історію, це ніяк не позначилося на галузі науки. Дуже значні досягнення історичного музикознавства відносяться переважно до інструментально-виконавської практики бароко. Наукові розвідки барокового співу досі носять ексклюзивний характер.

Відродження барокової опери в ХХ столітті сформувало цілу плеяду музикантів і колективів, що спеціалізуються на виконанні барокової музики, багато з яких отримали світове визнання. Ентузіасти, що займаються пошуком і розшифровкою барокової спадщини, які вивчають в архівах свідчення сучасників про звучання голосів та інструментів, створили традицію, яка збагатила сучасну виконавську школу забутими прийомами, виразними засобами барокової музики. В наші дні бароко стало невід'ємною частиною музичної культури, його традиції продовжують функціонувати як своєрідна система, цілком самодостатня і разом з тим відкрита процесам оновлення.

«Надмірність» барочного мистецтва, його ускладненість, переважна тенденція до змішування, склали величезний резерв, з якого культура потім змогла «черпати» безліч нових рішень. В результаті в сучасному підході до трактування старовинної музики вокалістами розрізняються три досить різні тенденції (які вказано у висновках до Розділу 3). Домінуючою є тенденція дотримання стилістично витриманого виконання, аж до відродження старовинних інструментів її можна назвати аутентичною реставрацією, або «історично поінформованим виконавством». Саме в цьому випадку перед сучасним виконавцем барокового репертуару постає надзвичайно складне завдання, пов'язане з пошуком нового підходу до тексту. Якщо для старих майстрів використання художньо-виразальних засобів було справою звичною і природною, то в сучасних умовах такі прийоми необхідно опановувати.

Таким чином, стилістично адекватне трактування тексту можливе лише при знанні традицій, принципів, прийомів розглянутого нами часу. Разом з тим відродження виконавських традицій і ідеалів має спиратися на правильне розуміння тих принципів, якими користувалися старі майстри, але аж ніяк не на буквальному відтворенні їх манери. Однак, навіть дотримуючись стилістичних принципів і прийомів, норм, ймовірно, помилково наполягати на переважанні якоїсь єдино правильної інтерпретації того чи іншого твору.

В даному дослідженні практичний інтерес представляє розділ загальних особливостей у роботі над вокальним твором доби бароко. Приділяється увага барочним особливостям ритму, темпу, мелодичних відтінків. Можна дійти висновку, що основний, найбільш актуальний репертуар для контртенорів – бароковий. Проте композитори XX–XXI століть працюють над створенням і нового репертуару, що буде демонструвати затребуваність голосу в рамках сучасної стилістики.

Голос контртенора – надбання сучасної музичної культури, і він, безумовно, вимагає більш системного вивчення, в чому полягає перспектива подальшого обґрунтування цього тематичного напрямку в сучасній науці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI XVIII веков. *Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма* / А. Алексеев. Москва-Ленинград, 1952. С. 5–15.
2. Альгаротти Ф. Очерк об опере. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII XVIII веков*. Москва, 1971. С. 118–132.
3. Амирова А. Музыкальная фонетика: формирование певческой артикуляции. Самара : Офорт, 2005. 58 с.
4. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. Москва : Классика-XXI, 2015. 277 с.
5. Асафьев Б. Речевая интонация. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
6. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. Москва ; Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1952. 192 с.
7. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. В 2 ч. Ч. 1. Старая итальянская и французская школа. Москва : Муз.сектор, 1929. 247 с.
8. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. В 2 ч. Ч. 2. Немецкая школа. Новая итальянская школа. Новая французская школа. Москва : Муз.сектор, 1932. 319 с.
9. Барбье П. История кастратов. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 302 с.
10. Батт Дж. Аутентичное исполнение. *Музыкальный словарь Гроува* / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна; ред. Е. Д. Богданова, и др. Москва, 2001. С. 59.
11. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва : Музыка, 1978. 320 с.
12. Берни Ч. Музыкальные путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1961. 203 с.

13. Берни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Москва : Музыка, 1967. 290 с.
14. Боровик Л. Особенности работы с контртенорами. Челябинск : ЧГИК, 2019. 408 с.
15. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии. Ленинград : Музыка, 1973. 198 с.
16. Булычева А. Стиль и жанр опер Ж.-Б.-Люлли : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1999. 167 с.
17. Васенина К. Правильное произношение слова как важнейший фактор в пении : метод. пособ. Москва : Музыка, 1962. 15 с.
18. Вёльфин Г. Ренессанс и барокко. Санкт-Петербург : Азбука, 2004. 288 с.
19. Гарсиа М. Школа пения. Ч. 1-2. Москва : Гос. музык. изд-во, 1956. 127 с.
20. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Москва : Музыка, 1981. 143 с.
21. Гинзбург Л. Об интерпретации музыки XVIII века. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1973. Вып. 8. С. 138–155.
22. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
23. Говорухіна Н. Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 252–265.
24. Говорухіна Н. Огляд актуалізації мистецтва контртенора в культурі ХХ-ХХІ століть : *Хрестоматія вокально-педагогічного репертуару для контртенора*. Харків : Естет Принт, 2018. С. 4-8.
25. Горович Б. Оперный театр. Ленинград : Музыка, 1984. 224 с.
26. Дворкина М., Агикян М. Некоторые стилистические особенности итальянской вокальной музыки XVII века. *Профессиональная подготовка студентов-вокалистов* : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1990. Вып. 115. С. 25–36.

27. Дерюжинский К. Новые перспективы вокальной педагогики. Москва : Муз. сектор, 1929. 65 с.
28. Дмитриев Л. Голосообразование у певцов. Москва : Гос. музык. изд-во, 1962. 56 с.
29. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 2012. 366 с.
30. Емцова О. Венецианская опера 1640-1670 гг.: поэтика жанра : дис. канд. искусствоведения : 17.00.03. Москва, 2005. 266 с.
31. Захарова О. Музыкальная риторика XVII - пер. пол. XVIII вв. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. Москва, 1975. Вып. 3. С. 345–378.
32. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 77 с.
33. Иванов А. Об искусстве пения. Москва : Профиздат, 1963. 104 с.
34. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Живопись, скульптура, графика, архитектура, музыка, драма, театр. Искусство Раннего Возрождения. Италия. Нидерланды. Германия. Москва : Искусство, 1980. 527 с.
35. Казальс П. Об интерпретации. *Советская музыка*. 1956. № 1. С. 90.
36. Каччини Дж. Из предисловия к «Новой музыке». *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков*. Москва, 1971. С. 69–73.
37. Кирхер А. Универсальная музыка. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков*. Москва, 1971. С. 189–212.
38. Конен В. Монтеверди. Москва : Музыка, 1971. 323 с.
39. Конен В. Театр и симфония. Москва : Музыка, 1975. 376 с.
40. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
41. Кочнева И. Вокальный словарь. Ленинград : Музыка, 1986. 68 с.
42. Кречмар Г. История оперы / пер. Грачев П. В. ; под ред. Асафьева Б. В. Москва : Юрайт, 2019. 346 с.
43. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2007. 213 с.

44. Куколь Г. Итальянская опера первой половины XVII века: Драматургия. Стилль. Жанрообразующие процессы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Київ, 1989. 20 с.
45. Ландовска В. О музыке. Москва : Радуга, 1991. 238 с.
46. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Ленинград : Музыка, 1972. 303 с.
47. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. Москва : Музыка, 1977. 528 с.
48. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 317 с.
49. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. В 2 ч. Ч. 1. Под знаком Аркадии. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 1998. 440 с.
50. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. В 2 Ч. Ч. 2. Эпоха Метастазіо. Москва : Классика-XXI, 2004. 766 с.
51. Лучина Е. Оперы А. Скарлатти. К вопросу о специфике жанра и музыкальной драматургии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Москва, 1996. 22 с.
52. Львов М. Из истории вокального искусства. Москва : Музыка, 1964. 288 с.
53. Медведева М. Опера XVII-XVIII веков. Москва : Гос. музык. изд-во, 1939. 304 с.
54. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 265 с.
55. Меркулов А. Каденция солиста в XVIII начале XIX века. *Старинная музыка*. Москва, 2003. Вып. 4. С. 23–29.
56. Михайлов М. Стилль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
57. Мокульский С. История западноевропейского театра. Ч. 1. Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения. Москва : Худ. лит., 1936. 543 с.
58. Монтеверди К. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII XVIII веков. Москва : Музыка, 1971. 688 с.

59. Морозов В. Биофизические основы вокальной речи Ленинград : Наука, 1977. 231 с.
60. Морозов В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва : МГК им. Чайковского, 2002. 494 с.
61. Морозов В. Тайны вокальной речи. Ленинград : Наука, 1967. 204 с.
62. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. 574 с.
63. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва : Москва, 1971. 688 с.
64. Музыкальный энциклопедический словарь . Москва : Совет. энцикл., 1991. 672 с.
65. Назайкинский Е. О музыкальном темпе. Москва : Музыка, 1965. 95 с.
66. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 303 с.
67. Назаренко И. Искусство пения. Москва : Музыка, 1968. 621 с.
68. Никиш А. Об интерпретации старинной музыки. *Советская музыка*. 1956. № 12. С. 66.
69. Опера. Иллюстрированная энциклопедия / ред. С. Сэди. Москва : БММ, 2006. 320 с.
70. Раабен Ј. Музыка барокко. *Вопросы музыкального стиля* : сб. ст. / сост. М. Арановский. Ленинград, 1978. С. 4–10.
71. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8. Вып. Вып. 1. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. Москва : Музыка, 1986. 310 с.
72. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В. 8 вып. Вып. 2. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель. Москва : Музыка, 1987. 390 с.

73. Роллан Р Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. Москва : Музыка, 1988. 477 с.
74. Ромео А. Итальянская школа пения. Развитие и гигиена голоса с несколькими советами драматического искусства. Киев : тип. Р. К. Лубковского, 1903. 34 с.
75. Рудая А. Феномен контртенора в современной интерпретации барочных опер. *Музыкальное искусство* : сб. науч. ст. / Донецк. гос. муз. акад. им. С. С. Прокофьева. Донецк, 2019. С. 109–123.
76. Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизированные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с.
77. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: дис. доктора искусствоведения. Москва : МГК им. Чайковского, 2006. 371 с.
78. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
79. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса : ОКФА, 1996. 182 с.
80. Стахевич А. Вокальное искусство западной Европы Киев : НМАУ, 1997. 272 с.
81. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII – XVIII веков. Саарбрюкен : Lambert Academic Publishing, 2012. 200 с.
82. Стулова Г. Акустические основы вокальной методики. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2015. 142 с.
83. Сусидко И. Опера seria: генезис и поэтика жанра : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2000. 409 с.
84. Тараева Г. Р. Артикуляция в инструментальной музыке XVIII века и ритмика текста в вокальных жанрах. *Старинная музыка сегодня* : материалы науч.-практ. конф. / РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д., 2004. С. 101–119.

85. Тараева Г. Р. Старинная музыка: аутентичный стиль и интерпретация. *Старинная музыка сегодня* : материалы науч.-практ. конф. / РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д, 2004. С. 8–23.
86. Фомина В. Проблемы современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины XVII века : на примере опер Клаудио Монтеверди : дис. ... канд. искусствоведения : 7.00.02. Москва, 2013. 197 с.
87. Хэриот Э. Кастраты в опере. Москва : Классика-XXI, 2001. 299 с.
88. Цыпин Г. Музыкальное исполнительское искусство. Теория и практика. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. 318 с.
89. Чернова Т. Ария как символ музыки Нового времени. *Методы изучения старинной музыки* : сб. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1992. С. 137–155.
90. Эмери У. Орнаментика Баха . Москва : Музыка, 1996. 158 с.
91. Юнеева Е. Музыкальная культура Италии XVII-XVIII вв.: феномен барочной оперы : дис. канд. исторических наук: 24.00.01. Волгоград, 2015. 197 с.
92. Юссон Р. Певческий голос. Москва : Музыка, 1974. 261 с.
93. Ярославцева Л. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII -XX веков. Москва : Золотое руно, 2004. 200 с.
94. Braithwaite T. An Overview of the History of the Countertenor Voice and Falsetto Singing. URL: <https://www.cacophonyhistoricalsinging.com/countertenor-project> (дата звернения: 20.05.2021).
95. Cathcart R. V. Do Di Petto: «Covering» the Castrato. The English Counter Tenor and the Teachings of Manuel Garcia II. Robyn Vaughan Cath-cart. URL: <http://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/viewFile/628/465> (дата звернения: 20.05.2021).
96. Colton Rh. Spectral characteristics of the modal and falsetto registers. *Folia Phoniatica*. 1972. P. 337–344.

97. Ravens S. *The Supernatural Voice : A History of High Male Singing* / Simon Ravens : The Boydell Press, 2014. 254 p
98. Wiens, L. F. *A Practical and Historical Guide to the Understanding of the Countertenor Voice*. Indiana University. 1987.
99. Wistreich R., Potter J. Singing early music: aconversation. *EarlyMusic*. 2013. P. 22–26.

(mf) (tr) (p)

- to, pien di conten - to. Ve -

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a half note 'to', followed by a quarter note 'pien', a quarter note 'di', a quarter note 'conten', and a half note 'to'. There are dynamic markings (mf), a trill (tr) over the second 'to', and a piano (p) marking at the end. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. A fingering '6 4' is indicated in the bass clef.

- drò con mio di - let - to l'al - ma del l'alma mia, del l'alma mi - a, il

(p)

The second system continues the vocal line with the lyrics '- drò con mio di - let - to l'al - ma del l'alma mia, del l'alma mi - a, il'. The piano accompaniment features a piano (p) dynamic marking. The bass clef includes fingering numbers: 6b, 7b 6, 7 6, and 7.

cor di questo cor - - - - - pien di con - ten -

The third system shows the vocal line with the lyrics 'cor di questo cor - - - - - pien di con - ten -'. The piano accompaniment continues with chords and a rhythmic pattern. The bass clef includes fingering numbers: 4 3 5, 6, 7, 6, 7, 6.

(cresc.) (mf) (tr)

- to, pien di conten -

(cresc.)

The fourth system concludes the vocal line with the lyrics '- to, pien di conten -'. It features dynamic markings (cresc.), (mf), and a trill (tr). The piano accompaniment also includes a (cresc.) marking. The bass clef includes a fingering '7'.

(FINE) (mf)

to.

E

(dim.) (P) (mf)

6 7 6 7 6 7 #

se dal caro og-get - to lun - gi convien che si - a, convien che

6 7 6 7 6

(P)

si - a, so - spi - re - rò pe - nan -

(P)

7 7 6 7 6

do o - gui mo - men - to.

tr

#

D.C. al FINE