

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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАРОКОВИХ АРІЙ
(на прикладі творів Г. Ф. Генделя, Дж. Б. Перголезі та Г. Персела)**

Магістерська кваліфікаційна робота
ПОЛЯНСЬКОЇ Софії Анатоліївни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент

ВАЩЕНКО О. В.

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



Полянська С. А.

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ	
ЕПОХИ БАРОКО.....	7
1.1. Естетика і техніка співу в барокових трактатах.....	7
1.2. Традиції барокового співу в сучасних джерелах	22
Висновки до Розділу 1.....	31
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНО-ТЕКСТОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ	
АРІЙ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ, К. МОНТЕВЕРДІ, ДЖ. Б. ПЕРГОЛЕЗІ ТА	
Г. ПЕРСЕЛА.....	34
2.1. Інтерпретація арії <i>Lascia chi' o pianga</i> Г. Ф. Генделя.....	34
2.2. Інтерпретація арії <i>Dite ch'ogni momento</i> Дж. Б. Перголезі.....	44
2.3. Інтерпретація <i>Dido's Lament</i> Г. Персела.....	48
Висновки до Розділу 2.....	56
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62
ДОДАТОК. Музичні приклади.....	70

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Барокове вокальне мистецтво набуває дедалі більшої актуальності в сучасній музичній практиці, що підтверджується формуванням історично інформованого виконавства в Україні, зокрема проєкту «Open Opera Ukraine», за ініціатииви якого якого відбувся ряд прем'єр творів барокових митців, зокрема «Дідони та Енея» Генрі Перселла (2017) [12], яка стала першим досвідом подібної практики та «Ациса і Галатеї» Г. Ф. Генделя (2019) [1].

Разом із тим, вокаліст, що звертається до інтерпретації барокової вокальної музики, має не тільки бути підготовленим і обізнаним у відповідній стилістиці, але й подолати бар'єри численних хибних стереотипів, які можуть стати на заваді адекватному втіленню композиторського задуму. Так, О. Круглова вказує на: нерідко помилкову інтерпретацію поняття «інструментальний спів» [13], що може привести до штучного пристосування голосу до інструментальної специфіки і позбавлення *vibrato*; обмеження виконання лише динамічними відтінками, які вказані в тексті; співання «білим звуком», невірне розуміння принципу *messa di voce*.

Все це робить виконання барокового вокального репертуару складним і цікавим феноменом, який потребує активного вивчення, що й зумовлює *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки виконавської інтерпретації арій Г. Ф. Генделя, Дж. Б. Перголезі та Г. Персела в контексті барокової традиції, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- оглянути наукові джерела, присвячені питанню інтерпретації барокової вокальної музики;
- виявити ключові риси, що характеризують бароковий вокальний стиль;
- здійснити аналіз музичних засобів та форми окремих арій Г. Ф. Генделя, Дж. Б. Перголезі та Г. Персела;
- виявити найбільш переконливі виконавські версії Г. Ф. Генделя, Дж. Б. Перголезі та Г. Персела і обґрунтувати свій вибір.

Об'єкт дослідження – вокальна виконавська традиція епохи бароко, **його предмет** – виконавська інтерпретація вокальних творів епохи бароко.

Матеріалом дослідження виступають нотний текст та аудіозаписи арій з опер та кантат Г. Ф. Генделя, Дж. Б. Перголезі та Г. Персела.

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історико-типологічний* – для аналізу явища барокового вокального мистецтва в контексті історичних джерел і сучасних досліджень;
- *семантичний* – для розкриваття змісту мелодики барокових арій, у її співвідношенні із вербальним текстом;
- *жанровий* – для моделювання типологічного змісту барокової арії;
- *структурно-функціональний* – для виокремлення компонентів композиторського тексту барокових арій (мелодика вокалу, гармонія, форма, фігури, афект, прикраси);
- *стильовий* – для виявлення основних принципів барокового вокального виконавства (техніки аподжіатури, трелі, мордент, дімінуції – прохідні ноти, слайди, гамоподібні пасажі, trillo);
- *інтерпретаційний* – для аналізу барокових арій крізь призму власного виконавського досвіду і усвідомлення специфіки барокових вокальних технік;
- *порівняльний* – для виявлення індивідуальні особливості в інтерпретації барокових арій сучасними співачками.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням:

- *барокового вокального стилю і мистецтва барокового співу* (М. Касьяненко [7], С. Чахоян [18], Г. Чанг-Енн / G. Chung-Ahn [25], Ф. К. Гейбл/ F. K. Gable [33], Е. Холланд / E. Holland [39], Д. Л. Джонс / D. L. Jones [42], Дж. Б. Манчіні/ G. B. Mancini [53], Е. Менерт / E. Menerth [55], К. Шик / K. Schick [62], К. Е. Сіммонс / K. A. Simmons

- [64], Т. Сміт / T. Smith [65], П. Тосі / P. Tosi [68; 69], Ф. Вангерле / F. Vanherle [71]);
- *особливостей сучасної інтерпретації барокової вокальної музики* (О. П. Гужва [2], О. Круглова [12], С. Мельник [14], Ю. Янко [20], Юань Сінь [19], К. Бріттен / K. Brittain [24], Н. Хоулетт/ N. Howlett [40], К. Е. Сіммонс / K. A. Simmons [64]);
 - *виконавської інтерпретації барокової опери* (К. Бріттен / K. A. Brittain [24], Ф. ДеМієро / F. G. DeMiero [30], Дж. Х. Фаррел / J. H. Farrel [32], Е. Т. Харріс/ E. T. Harris [38], Е. Дж. Холланд / E. J. Holland [39], Д. Карлін/ D. Karlin [44], В. К. Ламот/ V. C. Lamothe [45], Чонхьон Лі / Junghyun Lee [49], Т. Сміт / T. Smith [65], М. Д. Стратфорд / M. D. Stratford [67], Ф. П. Вангерле/ F. P. Vanherle [71]);
 - *історично інформованого виконавства* (І. Коденко [10; 11], В. Охманюк [15], А. Крісті/ A. Cristi [26], М. Лінч / M. Lynch [52]);
 - *сучасної сценічної інтерпретації барокової опери* (А. Єфіменко [3], М. А. Касьяненко [9], Ж. Закрасняна [6], Н. Кречко, Н. Якобенчук, О. Грицюк [12], Ю. Пальцевич [16], Ю. Янко [17], О. Shumilina, M. Varakuta [63]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонується порівняльний аналіз окремих арій Дж. Б. Перголезі та Г. Персела в аспекті виконавської інтерпретації, а саме застосування прийомів і технік барокового співу та вперше здійснено аналіз виконавської версії Хе Джун Кан арії *Lascia chio pianga* Г. Ф. Генделя і розкрито специфіку застосування конкретних барокових прийомів співачками Патрісією Петібон, Джойс ДіДонато, чії версії вже розглядалися, однак не з точки зору техніки співу.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених виконавській інтерпретації барокової вокальної музики, у виконавській практиці оперних співаків, а також у теоретичних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз

музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах сольного співу. Дослідження також може бути корисним для співаків, які цікавляться питаннями історично інформованого виконавства.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, висновків та Додатку. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 присвячено огляду основних принципів барокового вокального виконавства. Розділ 2 сконцентрований на аналізі арій з опер Г. Ф. Генделя, Дж. Б. Перголезі та Г. Персела та їх виконавської інтерпретації. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 78 сторінок, з них основного тексту – 60. Список використаних джерел включає 73 позиції.

РОЗДІЛ 1

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ ЕПОХИ БАРОКО

Серед наукових джерел, присвячених проблематиці барокового виконавства – трактати обізнаних митців барокового співу (кастратів) Дж. Б. Манчіні [53], та П. Ф. Тосі [68; 69], сучасних науковців, зацікавлених проблемою відтворення цієї традиції – зокрема Д. Л. Джонс [42], Н. Хоулет [40]. Серед творчих постатей, чия оперна музика може вважатися найбільш дослідженою виділяється Г. Гендель (роботи О. Круглової [14], О. Гужви [2], С. Мельник [14], Юань Сін [19], К. А. Бріттен [24]), Г. Чунг-Ан [25]. Дж. Б. Перголезі присвячена монографія М. Стратфорда [67], написана ще в 1973 році, однак опери оглянуті частково, і питання виконавської інтерпретації дослідник не торкається.

Оскільки традиція барокового співу виступає як багатогранна практика, дослідники нерідко зупиняються і на окремих її аспектах. Так, К. Е. Сіммонс розглядає доцільність використання вокального *vibrato* в сучасному виконанні барокової музики [64], С. В. Чахоян вивчає засади імпровізації в бароковій арії [18], К. А. Бріттен формулює принципи виконання вокальної орнаментики в творах Г. Ф. Генделя [24], увагу М. Касьяненко [7] привертають вокально-педагогічні аспекти творчості Є. Мірошніченко з точки зору питання втілення барокової вокальної стилістики.

Окремою сферою дослідницького інтересу також виступає сучасне сценічне буття барокових опер, що представлено в публікаціях А. Єфіменко [3], Ж. Закрасняної [6], Н. Кречко [12], Ю. Пальцевич [16].

1.1. Естетика і техніка співу в барокових трактатах

Перш ніж знайомитися з сучасними підходами до виконання барокових творів, вокалісту слід звернутися до першоджерел – трактатів (путівників) барокових вокалістів, які свого часу стали стандартом, а сьогодні вважаються «незамінними» [24, р. 12] для розуміння італійської виконавської практики.

Праця «*Opinioni de cantori antichi e moderni*» П. Ф. Тосі, вперше опублікована в 1723, може розглядатися як одне з найдавніших і найавторитетніших барокових джерел, присвячених питанню співу з позиції вокаліста [68]. Через специфіку стилістики це джерело в багатьох випадках зручніше вивчати в англomовному перекладі. Однак уже при знайомстві з назвою виникає ряд питань. Оригінальна італійська перекладається як «Думки сучасних і давніх вокалістів», в той час як англomовна в версії Дж. Е. Галльярда 1743 року звучить як «Спостереження над квітучою піснею, або, настрої давніх і сучасних митців», що виглядає як очевидне ускладнення із незрозумілим поняттям «квітучої пісні» (*florid song*) [69]. Він може розумітися як спів насичений прикрасами, тобто фігуративний (в трактаті Дж. Б. Манчіні як раз зустрічаємо такий вираз – «фігуративне мистецтво», однак він теж неоднозначний). Щодо «сучасних» і «давніх» вокалістів, то це прояснюється уже на звороті титульної сторінки. Під «давніми» автор має на увазі тих, хто жив близько тридцяти або сорока років тому, а під «сучасними» – пізніших і сучасних співаків. Серед дивних, на сьогоднішній погляд, термінів, ми можемо зустріти в перекладі Дж. Е. Галльярда слово «тряска» (*shake*), яким називали трелі в період з XVI до початку XX століття. Сьогодні в англomовному музикознавстві загальноживаним є термін *trill*. Крім того, італійське «пасажі» (*Del Passagio*), яким присвячена четверта глава трактату П. Ф. Тосі, перекладаються як «*divisions*». Аналізуючи зміст трактату, ми будемо передусім посилатися на переклад Дж. Е. Галльярда, однак уточнювати за необхідності терміни, якими користується автор трактату в оригіналі.

Першою вокальною технікою, яку розглядає П. Ф. Тосі, є аподжіатура (Глава II). За його визначення, «немає легшої для майстра, щоб навчити, чи найменш складної для студента, щоб навчитись, ніж аподжіатура» [69, pp. 31 – 32]. Через відсутність визначення її у П. Ф. Тосі та перекладеного англomовного еквіваленту, Дж. Е. Галльярд пропонує свій варіант дефініції, поданий в виносці – «більш граційне прибуття до наступної ноти, у

низхідному чи висхідному русі» [69, виноска, р. 31]. П. Ф. Тосі зауважує, що неможливо виконати аподжіатуру на мінорний висхідний півтон [69, р. 29]. Натомість «природа» навчить вокаліста рухатись на тон вгору, з якого він може перейти до того півтону.

Дві найбільш потужних перешкоди, на думку П. Ф. Тосі, зустрічає співак при опануванні трелі (Глава III). Перше «встидає» Майстра, оскільки немає непогрішимого правила, за свідченням П. Ф. Тосі, за яким би можна було навчати трелі [69, р. 41]. Друге ж стосується учня, оскільки «Природа наділяє треллю лиш небагатьох» [там само]. Втім, проблеми з виконанням трелі, як правило, пов'язані з нетерплячістю майстра і відчаєм студента. Трель розглядається як один з найважливіших елементів «успіху» співака. Той, хто виконує її неідеально, «ніколи не буде видатним Співаком» [69, р. 42], не важливо, наскільки величезні його знання. Той же, хто володіє треллю, ніколи не ризикує надати каденції «безсмаку» [там само]. Завданням Майстра, передусім, вербальні інструкції та вокальні інструментальні приклади.

П. Ф. Тосі виділяє 8 різновидів трелей [69, р. 43]. Перша з них називається велика трель (*shake major* – Дж. Е. Галльярда чи *trillo maggiore* – в оригіналі) – різкий рух між двома сусідніми звуками на інтервалі тону, один з яких може називатися основним (*principal* чи *superiore* – в оригіналі), оскільки підтримується з більшою силою, а інший – додатковим чи допоміжним (*auxiliary / ausiliario*). З неї походять інші різновиди трелей.

Другий тип – це мала трель (*shake minor* чи *trillo minore*) – складається зі звуку і сусіднього мажорного півтону. Він використовується для недосконалих каденцій, для яких перший тип трелі не підходить. Третій тип – *mezzo-trillo* чи коротка трель (*short shake*) – мистецтво близького «биття» і закінчення відразу, як тільки почута, додаючи виконанню трохи блиску (*a little brilliant*). Вона скоріше доречна в жвавих і рухливих аріях, ніж патетичних [69, р. 45]. Четвертий тип – це висхідна трель, яка виконується «непомітним висхідним рухом голосу від цезури до цезури» [69, р. 45]. П'ята – низхідна трель, яка виконується «непомітним низхідним рухом голосу від цезури до

цезури» [там само]. Останні два типи, на думку П. Ф. Тосі, більше не в моді [69, р. 46], і мають скоріше бути забутими, аніж вивченими. Шостий тип – це повільна трель. «Той, хто не навчається їй», – стверджує П. Ф. Тосі, – «втратить ім'я хорошого співака». Будучи «лише афектованим коливанням (an affected waving), в завершенні вона об'єднується з першою та другою трелями [69, р. 46]. Сьомий тип називається редульованою треллю, якій навчаються, «додаючи кілька нових нот між великою чи малою трелями, вставка яких достатня для виконання декількох трелей одночасно». Восьмий тип – це трель-мордент (*trill-mordente*) чи трель з акцентом (*beat*), яка є «приємною прикрасою і навчена скоріше природою, аніж мистецтвом». Вона видобувається з більшою рухливістю, ніж інші, і так само швидко завершується. Співак, який володіє цією технікою, має значну перевагу, і може час від часу додавати її до пасажів [69, р. 47]. З усіх трелей П. Ф. Тосі виділяє перші дві як найбільш необхідні, і такі, що вимагають уваги вчителя.

Трель, на думку П. Ф. Тосі, вимагає підготовки та смаку, однак для фінальних каденцій вона завжди необхідна. Існує багато дефектів трелі, як то нерівність акцентів, «що породжує відразу»; тремтіння, схоже на бляння кози, «що викликає сміх»; найгірший же той, що виникає в горлі – утворений тоном і його терцією; і трель «не в тоні» жахлива [69, р. 48]. Важливість трелі вимагає від Майстра змушувати учня застосовувати цю техніку на всіх голосних, і на всіх доступних йому тонах.

Четверта глава присвячена пасагам («On Divisions» – в англійському перекладі), які «не мають сили торкатися душі, однак найбільше, що вони можуть зробити – це пробудити обожнення співака за щасливу гнучкість його голосу» [69, р. 51]. Виконані добре і в належному місці, вони гідні аплодисментів і роблять співака більш універсальним, дозволяючи йому співати в будь-якому стилі. П. Ф. Тосі розрізняє два види пасажів – «відмічені» (*marked / battuto*) і «ковзні» (*gliding / scivolo*). Якщо другий тип зрозумілий і не викликає особливих питань, то у випадку з першим англійський переклад дещо вуялоє зміст оригінального терміну, який породжує асоціації із

«відскакуючим» штрихом струнних. Водночас він передбачає, що кожен звук пасажу виокремлюється на відміну від другого типу.

Згідно з П. Ф. Тосі, першому треба навчати так, щоб звуки, що входять в пасаж, були рівні за пропорціями і посередньо диференційованими так, щоб вони не сильно зливалися, і не сильно виділялися [69, р. 52]. Пасажі *battuto* використовуються частіше, ніж другий тип і вимагають більше практики. Використання другого типу, який також може називатися *slur* (тобто ліга), значно більш обмежене, і пов'язане із лиш кількома висхідними чи низхідними нотами (не більше кварта), з пріоритетом низхідного варіанту.

П'ята глава присвячена речитативу, якого П. Ф. Тосі виділяє три види. Перший – такий, що використовується в церквах, і не дозволяє використовувати прикраси, однак вимагає застосування *messa di voce*, *arrogatura* і «благородної величі» [69, р. 66]. Другий тип – театральний, завжди супроводжується діями співака і «природною імітацією», під якою, вочевидь, мається на увазі акторське гра. Останній тип – це камерний речитатив (*recitativo di camera*). Він вимагає від співака «пробуджувати найбільш потужні пристрасті душі» [69, р. 67]. Помилки в виконанні речитативів, на думку П. Ф. Тосі, незліченні – від монотонності до лаяння, шепоту, «проковтування», поспіху, розслабленості, співу через зуби і надмірної афектації. Дехто не вимовляє слова, інші їх не виражають тощо.

Шоста глава адресується учням і присвячена «квітучому співу» чи фігуративному співу (*canto figurato* – в оригіналі). Серед цікавих інструкцій співака – рекомендація не записувати прикраси (що практикують співачки), інакше «він стане рабом своєї пам'яті» [69, р. 88].

Сьома глава присвячена аріям. П. Ф. Тосі відразу зосереджується на формі арії *da saro*, а точніше його репризному розділі, який був створений задля «демонстрації можливостей співака, в варіюванні повтору і вигадливості» [69, р. 91]. «Стародавні» арії, згідно з П. Ф. Тосі, співалися в трьох манерах (подібних до речитативів) – театральній, стиль якої був жвавий і розмаїтий;

камерній – делікатній і завершеній; церковній – зворушливій і ритуальній [69, р. 92].

Серед важливих спостережень щодо стилю співу арій П. Ф. Тосі виділяє манеру, яка має бути обрана в кожному з її трьох розділів. В першому вимагаються тільки «найпростіші орнаменти, хорошого смаку і небагатого, щоб композиція залишалася простою і чистою» [69, р. 93]. Другий передбачує додавання деяких майстерних прикрас, які дають почуту, що можливості виконавця більші. І, якщо останній розділ він «не варіює на краще, він не може вважатися визначним Майстром» [69, р. 94].

З метою навчання майстерному співу арій П. Ф. Тосі пропонує співати репризу кожного разу по-різному. Він стверджує, що той, хто «рясніє винахідництвом» (*invention*), заслуговує на більше визнання, ніж той, хто його позбавлений [там само]. Найбільш видані співаки варіювали свої арії кожного вечора, причому «не тільки патетичні, але й *Allegro*» (під останнім, вочевидь маються на увазі арії бравурного характеру). Якість варіювання буквально визначає рівень співака, і завжди дає оцінити, хто зі співаків кращий [69, р. 95]. Прикраси, які вводять з метою варіювання, не мають руйнувати темпу арії – такий підхід до виконання П. Ф. Тосі гостро критикує. Інший привід для критики – це відсутність індивідуальності, яка відрізняє одну арію від іншої: «вони співають їх настільки схоже, що, почувши одну, ти чуєш тисячу» [69, р. 106].

Восьма глава розкриває специфіку каденцій. П. Ф. Тосі виділяє два типи – досконала (*superior / superiore*) і недосконала (*inferior / inferiore*) [69, р. 126]. Виконання арій, в яких оркестр чекає, поки вокаліст проспівує всі свої пасажі спочатку в першій каденції, потім ще довше – в другій, що «втомлює оркестру», і нарешті в останній, де співак звучить як «флюгер у вихорі», «оркестр позіхає» [69, р. 129]. Надалі П. Ф. Тосі виділяє декілька важливих принципів виконання каденцій – як, наприклад, початок трелі на «шостому ступені басу (вочевидь, мається на увазі рух VI – VII – I чи VI – V – I) [69, р. 133]. Деякі співаки виконують фінальну каденцію без трелі, що П. Ф. Тосі

характеризує як «французьку манеру» [69, р. 134]. Не рекомендується виконувати аподжіатуру на фінальній ноті: «Якщо <...> співаки сьогодення вважають вони не помиляються в тому, що дають нам почути фінальну ноту до басу, вони грубо себе обманюють» [69, р. 136]. Але найгірше, якщо всі каденції співаються в однаковій «стерильній» манері, в той час як «кожен професор знає, що найкращий спосіб заслужити повагу – це розмаїття в повторі» [69, р. 136].

Дев'ята глава присвячена спостереженням «для співаків», які переважно стосуються гідної поведінки його як людини і артиста. Однак, деякі зауваження щодо власне співу присутні. Зокрема, П. Ф. Тосі наголошує на необхідності «регулювати голос» у відповідності до місця, де вокаліст співає – малого кабінету чи великого театру [69, р. 150]. В багатоголоссі він не має «топити», тобто динамічно подавляти інших співаків. Всі композиції для більш ніж одного голосу П. Ф. Тосі рекомендує співати строго, як написано, оскільки вони «не вимагають ніякого іншого мистецтва, аніж благородної простоти» [69, р. 150]. Він пригадує колись почутий дует, який «був розщеплений співаками на атоми» і завершився змаганням: «хто зможе видобути більше екстравагантностей» [69, р. 150 – 151]. Копіювання хороших співаків, на думку П. Ф. Тосі, робить поганим співаком, і засуджує тих, хто запозичує чужі прикраси. Те, що було прекрасним і «природним» втрачає свою красу, коли стає «штучним» [69, р. 155]. Погану ж імітацію П. Ф. Тосі вважає «заразним злом» [там само].

В десятій главі, яка в англomовному виданні має назву «Пасажі (passages) чи прикраси (graces)» розглядаються всі види технік співу і здійснюється підсумок всім попереднім спостереженням. П. Ф. Тосі вказує на п'ять найважливіших кваліфікацій співака: критика, винахідливість, час, мистецтво і смак. Їх «підлеглими» є прикраси: аподжіатура, трель, використання сили голосу, ковзання (gliding) і перетягування (dragging). Останнім, не звичним для сучасного вуха термінам, відповідають різні типи артикуляції. Через це переклад оригінальної назви розділу, що звучить як «Кроки» / «De Passi»,

виглядає не зовсім вдалим. Серед важливих моментів, на яких загострює П. Ф. Тосі – це прийом «перетягання» (*strascino* чи *drag*), який пояснюється як «початок з високої ноти, яка обережно тягнеться до низької <...> із зупинкою трохи більше на деяких нотах в середині» [69, pp. 178 – 179]. Тут наводяться наступні приклади:

Прийом *straccino* / *dragging*:



В сутності він представляє собою низхідний, ритмічно урізноманітнений пасаж. На завершення своєї праці П. Ф. Тосі підсумовує, що мистецтво співака є поєднанням п'яти чеснот і кваліфікацій: розважливості, винахідливості (*Invenzione*), часу, мистецтва та смаку. Їх «підлеглими» є орнаменти: апподжатура, трель, використання голосової сили, ковзання (*gliding*) та перетягування (*dragging*) [69, p. 174]. Це дозволяє зробити висновок, що вміння виконувати техніки повинно поєднуватися із творчою фантазією, без якої співак не міг здобути будь-якого серйозного визнання.

Іншим визначним джерелом, яке розкриває традиції співу XVIII століття, став трактат Дж. Б. Манчіні, який періодично апелює до роботи П. Ф. Тосі і веде з ним діалог, піддаючи сумніву певні тези. Наразі знайомство із працею «Практичні роздуми про образне (фігуративне) мистецтво співу» вокаліста, педагога і автора практичних посібників зі співу – Дж. Б. Манчіні (1714 – 1800), написаною в 1777 році, полегшено завдяки англomовному перекладу Пьетро Буцці – засновника «Вердієвської школи співу» в Лос-Анджелесі, здійсненому в 1912 році. В одній з передмов до видання міститься

відгук студента, вдячного вчителю за переклад, оскільки «дивний стиль давніх письменників важко перекладається на сучасну англійську» [53, р. 9].

Дж. Б. Манчіні приділяє багато уваги закономірностям правильного (не руйнівного для голосу) співу в цілому. Майстерність співака, згідно з Дж. Б. Манчіні, полягає в досягненні здібності «непомітного для вуха» переходу між грудним та головним регістрами [53, р. 59], на які ділиться діапазон будь-якого голосу [53, р. 58]. Іншими словами, він має об'єднати їх так, щоб набуті «ідеальної якості голосу по всьому діапазону, кожен тон якого сягає рівня найліпшого і найчистішого» [там само]. Цієї мети не так легко досягти. Втім, голос є лише першим елементом, який може допомогти учневі стати хорошим співаком, однак є «багато дефектів, які можуть завадити успіху», як наприклад, «спів мимо висоти і перевага горлового чи носового голосу, співаючого не в тоні» [53, р. 61]. Крім того, сьогодні є тенденція судити співака по діапазону голосу, однак, на думку Дж. Б. Манчіні, «цінність голосу буде завжди залежати від рівності його якості по всіх регістрах і ідеальній інтонації» [53, р. 68].

Власне барокові вокальні техніки розкриваються тільки в останніх розділах цієї педагогічної праці. Восьмий розділ присвячений «змішуванням регістрів, portamento та аподжіатурі».

Портаменто чи portamento di voce визначається Дж. Б. Манчіні як «перехід і змішування (blending) голосу від одного тону до іншого з ідеальною пропорцією та злиттям, як у висхідному, так і в низхідному напрямках» [53, р. 111].

Аподжіатуру Дж. Б. Манчіні визначає як «дві чи більше утримані ноти» [р. 114]. Вона поділяється на просту та подвійну чи групету. Проста – це коли



лише одна нота витримується: . Якщо цей тон утримується в низхідній послідовності, то це називатиметься «верхньою аподжіатурою». Вона має формуватися тоновим ходом, а нижня, відповідно – півтоном. Подвійна аподжіатура чи gruppetto – формується більш, ніж двома тонами, і

залучає як висхідні, так і низхідні ступені, і може виконуватися двома



способами:

Обидві перериваються

«справжньою» чи «фундаментальною» нотою. Тривалість простої аподжіатури має складатися половину тривалості основного тону. У випадку, якщо ноти нерівної тривалості – дві треті його вартості [53, р. 114]. При цьому Дж. Б. Манчіні наголошує, що *arrogatura*, *trillo* і мордент насправді є «ніщо інше, як прикраси мелодії, але вони настільки необхідні, що без них спів був би монотонним і недосконалим, а з цими прикрасами спів набуває найбільшої пишноти» [53, р. 115]. Аподжіатура, на його думку, має використовуватися лише в «*santabile*». Коли ці прикраси використовуються без розбору, це зловживання. У приклад він наводить арії «великої пристрасті та гніву», в яких «солодка аподжіатура» на словах на кшталт «тиран», «жорстокий», «безсердечний» повністю змінює значення і смислові акценти [там само].

Дев'ятий розділ праці Дж. Б. Манчіні присвячено техніці *messa di voce* [53, р. 116]. *Messa di voce* визначається ним як мистецтво градації витриманого звуку, починаючи з ледь чутного і посилюючи його пропорційно до найбільшої можливої потужності, з подальшим його згасанням в такій же градації [53, р. 117]. Сьогоднішнім синонімом до цього терміну можна вважати філірування звуку. Цей прийом зазвичай використовується на початку *aria cantabile* чи на «коронній» ноті, або як підготовка до каденції, однак, на думку Дж. Б. Манчіні, справжній митець використовує його на будь-якому витриманому чи «коронному» тоні в будь-якій композиції [53, р. 118]. *Messa di voce* служить збагаченню співу і, згідно з автором праці, робить його «більш приємним для слуху». Крім того, він зазначає що за умови правильного виконання через поєднання *messa di voce* з треллю, каденція співака буде ідеальною. Якщо співак навчився підтримувати і градувати спритність голосу без зусиль та дефектів, то він не тільки «знає секрет мистецтва, він володіє мистецтвом самим» [53, р. 118]. З метою опанування *messa di voce* співак має оволодіти прийомами утримування, зміцнювання і переведення

дихання. Важливо не дихати різко, а починати дуже тихо, економлячи дихання і давати його в невеликій кількості, завдяки чому він зможе градувати перших тон з більшою безпекою.

В наступному розділі Дж. Б. Манчіні розглядає трелі (trillo) і морденти, та майже з розпачем говорить про техніку трелі (trill), оскільки в «роті сучасних артистів, ці прикраси стали втомливими і слухають їх з більшим жалем, аніж задоволенням» [53, р. 126]. Вокаліст стверджує, що той, хто володіє треллю «буде в змозі використовувати її в потрібному місці і обійтися без неї в багатьох інших» [53, р. 127], тим самим підкреслюючи важливу роль відчуття стиля і смаку в застосуванні прикрас. Дж. Б. Манчіні конкретно вказує місця, де застосовуються трелі – фермата, каденція і фінальний каданс. Він пише: «візьміть співака, який має хороший голос, добре виконує, гарний смак і витончений стиль, ідеальні каданси, прекрасні пасажі і „Fermate” без трелі, та, на іншому боці, візьміть співака з невеликим набором вищевказаних якостей, однак володіючого треллю і запитайте у публіки, хто краще» [53, р. 127]. Відповідь буде очевидною, що є практичним доводом важливості трелі. Ще однією зоною застосування трелі служить каденція – «навіть якщо вона складається з двох нот, припустимо *messa di voce* і *trill* – цього достатньо» [там само]. Третьою зоною застосування трелі служить заключна каденція: «якщо співак відразу після аподжіатури переходить до фінального тону, без трелі, вона звучатиме млявою і недостатньо» [53, р. 127 – 128]. Крім того, Дж. Б. Манчіні стверджує, що голос, який не володіє треллю, ніколи не підходив театру, бо сцена вимагає всіх прикрас, і «мистецького розмаїття» [53, р. 130].

Однак, Дж. Б. Манчіні не надає практичної поради, яка допоможе в виконанні трелі. Він відзначає, що чув доволі спритні рухливі голоси, які могли виконувати пасажі будь-якої складності і прийоми, близькі до трелі, однак не мати трелі. У приклад він наводить наступний пасаж:

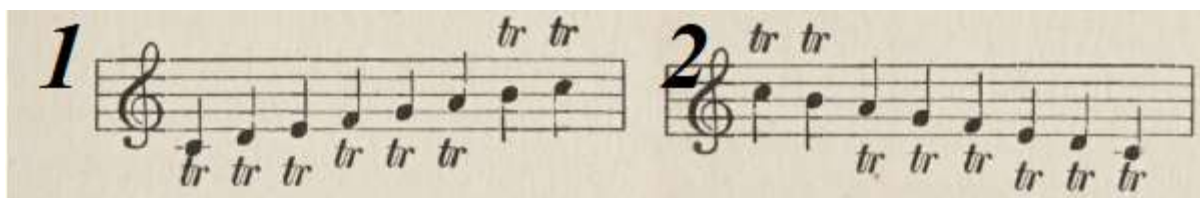
Дж. Б. Манчіні, р. 131:



Дж. Б. Манчіні посилається на те, що П. Ф. Тосі надав вичерпну класифікацію трелей, виділивши 8 типів і давши їм назви [53, р. 132]. Разом із тим, Дж. Б. Манчіні на ній не зупиняється, пропонуючи виокремити ще три типи найбільш складних трелей – висхідної, низхідної і «редубльованої» (redoubled).

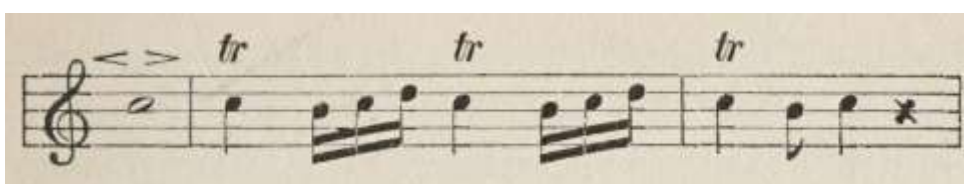
Обидві трелі – і висхідна, і низхідна, мають бути виконані з точною і ясною градацією. Для цього співак має володіти мистецтвом утримування, градації і керувати диханням, тому що, рухаючись у будь-якому з напрямків, він не тільки не повинен переривати звукоряд диханням, але також повинен переходити від однієї трелі до іншої з такою чистою і впевненою пропорцією, що голос не буде виявляти жодних інших змін.

Дж. Б. Манчіні, «Висхідна» та «низхідна» трелі, р. 133



Перша нота редубльованої трелі має бути виконана *messa di voce*, наступна формує першу трель і три ноти її завершують, щоб перейти знову до аналогічної трелі. Увагу треба приділити тому, що всі прикраси мають бути виконані на одному диханні без «ламання» голосу або «карикатурного» дихання.

Дж. Б. Манчіні, «Редубльована» трель, р. 135:



З метою, щоб зробити голос податливим для будь-яких труднощів, Дж. Б. Манчіні рекомендує його тренувати з реверсивним групето.

Дж. Б. Манчіні, «Редубльована» трель зі зворотнім групето, р. 135:



Мордент, на думку Дж. Б. Манчіні, походить від трелі. Різниця полягає в тому, що трель складається зі справжнього тону і реального тону, які вібрують однакового з іншою нотою тоном вище, «удаваним» тоном [р. 136]. Мордент же складається з реального звуку, який чіпляє «фальшивий» на півтону нижче. Останній має бути м'якшим та виконуватися з меншою силою, ніж інший. При цьому і трель, і мордент завершуються однаково. Мордент вимагає використання в потрібному місці і з вірною ритмічною пропорцією. При цьому щасливці, які володіють треллю, можуть також опанувати мордент. Не зважаючи на те, що мордент коротший і швидший за трель, вправи на рухливість голосу, будуть тут у поміч.

Особливу увагу Дж. Б. Манчіні приділяє «дефективним» трелям, які можуть бути «козлячими» і «конячими», схожими на бляння кози на іржання коня – відповідно [53, р. 137]. Ці дефекти спричинені порушенням правила виконання, а саме «ударяння трелі, затримування дихання і водночас розслаблення гортані». Разом із тим, навіть майстерна трель може втомлювати, якщо нею словживають. Вдалими місцями для застосування трелей, на думку Дж. Б. Манчіні, є епізоди перекличок з духовими інструментами, фінальна каденція – для довгої трелі.

Одинадцята глава роботи Дж. Б. Манчіні присвячена каденціям. Він зауважує, що серед співаків склалося два підходи до каденцій. Перший передбачує, що каденція мусить бути підготовлена *messa di voce*, і те, що слідує має бути репризою пісні, в якій переплітаються різні пасажі. Всі вони повинні бути добре розподілені, рівномірні і витримані на одному диханні з додаванням звичної трелі [53, р. 142]. Інший підхід передбачує, що каденція

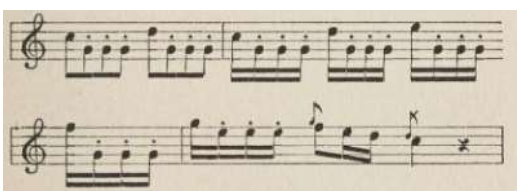
цілком довільна настільки, що дозволяє співаку використовувати всі різноманітні пасажі та прийоми, у яких він може повністю продемонструвати спритність свого голосу та свої особливі здібності. Вірним же, на думку Дж. Б. Манчіні є саме перший підхід, оскільки каденція – лише «епілог пісні» [53, р. 142]. При цьому вона є одним з найскладніших речей в вокальній музиці. Для того, щоб виконати її ідеально, треба подолати багато перешкод: ризик початку трелі в іншій тональності; контроль дихання; креативність і вигадливість. Останнє ілюструє рівень інтелекту співака, «відразу вирізняє митця і веде його до тріумфу» [53, р. 143].

Деякі співаки, за спостереженням Дж. Б. Манчіні, переслідують хибну ідею, що довга каденція їм дасть більше переваг, однак непропорційна каденція буде лише нудною. Визнання співакові приносять хороша якість в поєднанні зі стислістю (*brevity*) [53, р. 144].

Дванадцятую главу Дж. Б. Манчіні присвячує рухливості голосу, яка є даром природи, що не може бути опанований [53, р. 147]. Він дає класифікацію пасажам, які гнучкий і спритний голос має бути здатним виконувати, як то «*Volatina*» висхідна і низхідна [53, р. 151], прості висхідні на низхідні пасажі (*simple run*), і редульбовані пасажі (*redoubled run*) (дививсь приклад на с. 152), в якому, після руху по висхідній гамі в межах октави (наприклад, від g^1 до g^2), голос повертається на квінту вниз (c^2) і рухається по гамі на октаву вгору (c^3) до тоніки ладу. Пасажі типу *volatina* логічно поєднуються з *messa di voce*, саме тому вони ще мають назву «пасажів, приготовлених *messa di voce*» [53, р. 153].

Одними з найбільш складних типів співу, навіть для рухливих голосів, Дж. Б. Манчіні вважає *martellato* (тобто «удари молотком»), у приклад чого він наводить наступний фрагмент:

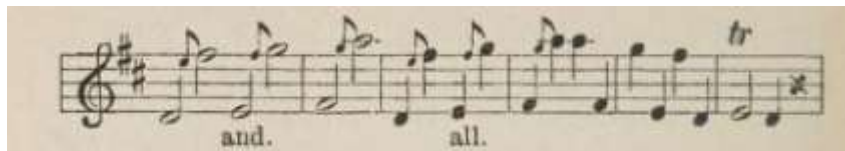
Дж. Б. Манчіні, ілюстрація прийому martellato, р. 155:



Він вимагає не тільки надзвичайно рухливого голосу і наполегливості. Треба досягти ідеального контролю дихання, щоб можна було «зламати» тон і повторити його без зусиль. Інтенація має бути ідеальною, і повторювані тони легко акцентованими, щоб спів не нагадував «кудахтання курки, яка показує радість від того, що знесла яйце» [53, р. 156].

Прикраса, мало знайома сьогоднішній теорії і вокальній практиці – це «Cantar di sbalzo», яку Дж. Б. Манчіні розглядає в цій же главі [53, pp. 158 - 160]. Вона передбачує спів стрибків (слово *sbalzo* означає «стрибок») з «*arroggiatura vibrata*», без якою стрибок втрачає свою природню красу і цінність [53, р. 160].

Дж. Б. Манчіні, приклад техніки cantar di sbalzo, р. 160:



Тринадцята глава праці Дж. Б. Манчіні має інтригуючу назву «Знання, яке потрібне щоб добре співати чи виступати в театрі». Дж. Б. Манчіні упевнений, що актор чи співак «не може виразити пристрасті і почуття, ані передати їх публіці, якщо він не розуміє цінності і значення кожного слова; якщо він не знає і добре не розмовляє чистою тосканською (італійською)» [р. 167]. Більш того, у співака має бути чітка, однак не перебільшена вимова. Крім того, актор має знати граматику, історію і італійську мову.

Глава 14 присвячена речитативу і акторській грі, яким можна навчатися після опанування італійської, латині і історії. На думку Дж. Б. Манчіні багато вокалістів сьогодні забувають, що речитатив не може бути успішний, якщо не супроводжується «відповідною правильною дією» [53, р. 173]. Дехто звинувачує сучасних композиторів в тому, що вони пишуть речитатив так, що він перериває і заплутує справжній смисл діалогу постійними змінами руху басу, однак Дж. Б. Манчіні стверджує, що це хибна думка, і саме сучасні артисти «псують і руйнують речитативи, оскільки не переймаються вченням правил ідеальної декламації» [53, р. 176]. Дж. Б. Манчіні диференціює

речитативи на два типи – *semplice* (простий) – який акомпанується лише басом, тобто *basso continuo* [53, р. 179]. Інший тип він називає *instrumentato* (з оркестровою), тому що він вимагає оркестрового супроводу [53, р. 180]. Кантиленний стиль (тобто власне спів), хоча і завжди мусить мати точну висоту, має бути вивільненим і природним як декламація чи речитатиція. «Тут буде недоречним», – зауважує Дж. Б. Манчіні, – «використовувати *messa di voce* чи *portamento*» [там само]. Натомість він має доносити речитатив просто і природно і підкреслювати різні настрої лише легкими змінами голосу, виділяючи акцентам або пом'якшуючи голос. На відміну від інших технік, речитатив може стати місцем застосування *arrogatura* або «того, що краще назвати музичним акцентом» [53, р. 181]. Це доводить, що мета барокового прийому аподжіатури – не просто прикраса, а виділення певного слова, здійснення смислового акценту.

Фінальна, 15 глава роботи Дж. Б. Манчіні присвячена питанням порядку, правил і загальної поведінки, які потрібні учневі для опанування мистецтва співу. Передусім, він звертає увагу на сольфеджійні вправи, які мають бути відповідні віку і рівню учня. Після того, як учень опанував каденцію, він може розпочати вивчення речитативу [53, р. 190]. Вивчення дуетів не тільки добре для інтонації, однак і вчить градації голосу, щоб він ідеально зливався з іншим [53, р. 191]. Коли школи навчають послідовно, то і учень поступово проходить правила мистецтва, і в результаті голос впевнений в будь-яких типах співу.

1.2. Традиції барокового співу в сучасних джерелах

Для реконструкції барокової музики сьогодні недостатньо тільки вивчати старовинні трактати. Будучи живою традицією, бароковий вокальний стиль органічно розумівся сучасниками, постійно звучав на сцені, і вчителі були носіями актуальної естетики і практики. Сьогодні вокаліст страждає від браку слухового досвіду і інструкцій викладача, щоб органічно вжитися в відповідну стилістику. Навіть, якщо він слухає виконання майстрів, які знаються на барокових прийомах, це зовсім не означає, що він зможе вірно їх

ідентифікувати і оцінити відповідність стилю, афекту, типу арії, і доречність в контексті логіки музичного розвитку і форми. Через це необхідно звертатися до літератури сьогодення, написаної близькою для читача, сучасною мовою, яка детальніше пояснює механізми, прийоми і техніки барокового співу.

Серед таких праць виділяються роботи К. Бріттен [24], Е. Холланд [39], Г. Чунг-Ан [25], К. Сіммонс [64].

К. Бріттен позиціонує свою дисертацію як «стислу інструкцію з експлуатації» орнаментки в творах Г. Ф. Генделя. Підґрунтям для неї стало вивчення генделівської власної орнаментики, представленої в манускриптах, до яких він додав орнаментацию, рівно як і орнаментики інших представників XVIII століття, включаючи деяких з його власних співаків. Стиль орнаментики, притаманний Г. Ф. Генделю, на думку К. Бріттен, розвився із змішування італійських, англійських, німецьких та французьких моделей, але найбільш значний вплив на нього справила італійська вокальна техніка пізнього бароко [24, р. 20].

Не зупиняючись надовго на теорії афектів, дослідниця, разом із тим, зауважує, що через орнаментуку співаки можуть посилити афект. Всю орнаментуку К. Бріттен поділяє на дві категорії – обов'язкові прикраси (*obligatory/ essential graces*) та вільна орнаментика («free» ornamentation). До першої відносяться аподжіатура, трелі і мордент. Термін «орнаментика» вживається в роботі синонімічно із «прикрасами» тобто *graces*. Останній термін може викликати деяке непорозуміння в перекладі, оскільки сьгодні *graces* чи *grace note* також означає «форшлаг». Під прикрасою мається на увазі «невелика фігурація на основі регулярного патерну» [24, р. 21].

Дослідниця розрізняє короткі та довгі аподжіатури. Перша фіксується маленькими нотами, і головна в процесі виконання втрачає доволі мало своєї тривалості, на відміну від довгої, яка забирає велику пропорцію тривалості ноти, до якої вона долучена [24, р. 23]. В речитативах аподжіатура використовується в кадансах для заповнення інтервалу терції – так звана аподжіатура кроку (*by step*), а також зустрічається квартова каденційна

аподжіатура [24, р. 25]. В аріях цей прийом застосовується з більшою свободою, зокрема:

- 1) в місці, де перша з нот в послідовності була такої ж тривалості та/чи такої ж висоти;
- 2) перед довгими тонами на консонуючій висоті;
- 3) між висотами з метою заповнення в послідовності інтервалів терції;
- 4) у внутрішніх кадансах;
- 5) до та/ чи після каденційних трелей.

Крім того, застосування аподжіатури залежить від метру: в дводольному метрі вона може бути і на сильній, і на слабкій долях, в тридольному – тільки на слабких [24, р. 26]. Аподжіатура також розглядається як носій певного емоційного забарвлення – «ніжної чуттєвості» (*tender sentiment*), особливо доречної в аріях любовного характеру, тужливих, релігійно-урочистих і пасторальних [24, р. 28].

Розглядаючи трелі, К. Бріттен відзначає, що Г. Ф. Гендель не завжди визначав висоту, з якої він хотів, щоб трель розпочиналась, і наразі науковці не погоджуються, чи трель має розпочатися з основної чи з додаткової ноти. Отже до їх застосування немає єдиного правила.

Щодо «вільної» орнаментики, то в колі явищ, які К. Бріттен відносить до цієї категорії, ми зустрічаємо артикуляційні прийоми, в тому числі *marked* (буквально «відмічена», тобто роздільна артикуляція), *gliding* (буквально «ковзання», «зв'язне виконання»), *dragging* (буквально – «тягнення»). Під останнім мається на увазі «спів пасажів в нерівному ритмі з нотами з крапкою та без в різноманітних комбінаціях [24, р. 43]. Хоча поняття артикуляції не зустрічається в барокових трактатах, воно знайоме сучасному виконавцю і спрощує розуміння явищ, які підпадають під цю категорію в працях П. Тосі та Дж. Б. Манчіні, зокрема визначення поняття «позначених» (*marked*) чи «відокремлених» звуків («*hammered*», тобто «ударних» – у Дж. Б. Манчіні) і «ковзних» (*gliding*) чи скоріше зв'язних, чому відповідає сучасне *legato* [24, р. 40].

До вільних прийомів також відносяться так звані «переходи» (*divisions*), синонімічним до дімініції. Серед них – прохідні ноти / (поєднання двох розрізнених висот), ковзання / *slides* (вставка двох нот між двома розрізненими висотами); змінні ноти / *changing notes* (невелика група нот, які рухаються в різних патернах навколо чи між основними тонами); гамоподібні пасажі / *scale passages*, а також «поворот» / *turn* (чергування основного тону із обома – верхнім та нижнім – допоміжним), що відповідає сучасному поняттю групето.

В дослідженні К. Бріттен зустрічаються деякі терміни, яких не застосовували П. Тосі і Дж. Б. Манчіні, зокрема *ribattuta* – «трель із повільним прискоренням, яка поступово набуває форми звичайної трелі» [24, р. 34]. На думку К. Бріттен, вона повинна використовуватись із дуже довгою основною нотою чи для каденції. Ще один термін, який не зустрічається в трактатах – це напівтрель (*half-trill*), яка характеризується високою швидкістю [24, р. 35]. Вона повинна починатись з верхнього допоміжного звука і завершуватись основною нотою. Інколи, через високу швидкість, орнамент перетворюється на інвертований мордент. Важливими є спостереження і прояснення К. Бріттен щодо вільної орнаментации, яка використовувалась на додаток до обов'язкової. Серед її прийомів – «ділення» (*divisions*) або «дімініції» (*diminutions*) – терміни, якими визначають «додаткові прикраси до оригінальної мелодичної лінії, в якій крупніші тривалості розбиваються на менші» [24, р. 39]. Дослідниця відзначає, що термін «*divisions* доволі часто плутається і взаємозамінюється з *passagi*» [24, р. 39]. Насправді ж *Passagi* (як і пасажі, тобто *passages*) є синонімами колоратури і фіорітури – «квітчастих прикрас, які стосуються як орнаментации мелодії, створеної композитором, дімініції, розташованої на довгих нотах, так і додавання нового матеріалу, який подовжує композиторських оригінал» [там само]. Це конкретизує зміст, який був завуальований в англійському перекладі трактату П. Тосі. Дімініції також можуть розглядатися як підвид фіорітур (*Passagi*).

Особливу увагу дослідниця приділяє каденціям. Вона робить висновок, що Г. Ф. Гендель віддавав перевагу каденціям «в часі», тобто таким, що не

порушували метричну структуру за винятком тих випадків, коли він міг би дозволити «вільну каденцію» (поза метром чи *out-of-time*), про що можуть свідчити довгий витриманий звук, фермата чи довгі паузи в оркестрі [24, р. 51]. Робота з каденціями доволі складна для сучасного вокаліста, не звиклого до практики імпровізації. Тому тут буде відбуватися очевидне порушення правил аутентизму, оскільки «в барокову еру каденції імпровізувалися на місці і, вокалістів, які не могли цього зробити на сцені, приймали з презирством» [24, р. 51]. Більш того, вважалося непристойним повторювати одну й ту саму каденцію в декількох виступах поспіль. Сьогоднішньому ж вокалістові К. Бріттен радить готувати всі каденції заздалегідь, «хоча і з постійною увагою до спонтанності вокальної експресії в виконанні» [там само].

Доволі мало висновків можна зробити щодо генделівських каденцій з огляду на те, що він занотував лише дві розгорнуті каденції (одна в метрі і одна – поза метром), призначені для вставки в раніше написані твори. При цьому вони призначені для арій з ораторій, для яких характерне обмеженіше застосування орнаментики в порівнянні із оперними.

Торкається дослідниця і питання вібрато, відзначаючи проблематичність цього поняття, «зачумленого заплутуючими термінами» як то *tremolo*, *tremulo*, *tremulant*, *wobble*, *vibration* тощо [24, р. 56], які застосовувались як для позначення вібрато в сучасному сенсі, так і дефектів співу, при тому що сучасного терміну *vibrato* в бароко не існувало. К. Бріттен схиляється до застосування вібрато при виконанні барокової музики, керуючись фізіологічними аргументами: «якщо барокові співаки сильно обмежували вібрато, це означає що навіть видатні виконавці могли співати із напругою», що здається неправдоподібним [24, р. 57]. Найбільш спорідненим до сучасного вібрато, на думку К. Бріттен, є орнамент *trillo* [24, р. 61]. Він, передусім, застосовується в каденціях, і може бути двох видів: 1) одна й та сама висота, повторена за допомогою нового гортанного удару в прискоренні на *staccato*; 2) повторення на *legato* без явного переривання дихання. Останній виявляється найближче до вібрато [р. 62]. К. Бріттен стверджує, що Г. Гендель

використовував прийом *trillo* для Фаустіни в її дебюті в опері Alessandro (1726). Він був представлений повтором восьми і шістнадцяти тривалостей, які повинні були ясно артикулюватися [24, с. 63]. Сьогодні подібна фігура може використовуватися на довгих витриманих нотах в пасажах жвавого характеру.

К. Бріттен також вказує на те, що деякі генделівські арії *da capo* сьогодні помилково співаються без прикрас. Серед них «*Lascia ch'io pianga*» (*Rinaldo*, 1711), «*V'adoro, pupille*» (*Giulio Cesare*, 1724), and «*Whe're you walk*» (*Semele*) [24, p.71]. Якщо в генделівському тексті є прикраси, то їх слід використовувати в фінальному розділі арії, а якщо ж їх не має, то це все одно не означає їх відсутності в розділі *da capo* [24, p.72]. Г. Гендель включав тільки скромні, каденції “в часі” в оперних аріях, де він додавав свою орнаментику [24, p.76]. Не зважаючи на те, що вільні (позаметричні) каденції (*out-of-time*) були розповсюджені в епоху бароко, в аріях Г.Генделя К.Бріттен рекомендує використати їх “розсудливо і обмежено” [24, p.77].

Орнаментальну стилістику Г. Ф. Генделя визначають впливи італійської, німецької і французької музичних традицій [24, p.78]. Проживаючи в Італії (1706 – 1710), Г. Ф. Гендель успадкував “італійський дар мелодії”, поєднавши її з німецькими техніками композиції (гармонія, ритм, метрика, фразування, ключові схеми, і фактура *continuo*) концептом *Affektenlehre* [24, p.79 – 80].

Серед документів, які є свідченням специфіки орнаментального стилю Г.Генделя –чотири арії з опери *Ottone* і одна – з *Amadigi di Gazda*, декілька автографів додавань орнаментики з кантати *Dolce pur d'amor l'affanno* (ca. 1707 – 1709) і дві вокальних каденції для ораторії «Самсон». Окрім цих прикладів, виконавець може ознайомитися з клавірними транскрипціями оперних арій (зроблених як Г. Генделем, так і його сучасниками) [24, p. 81]. Іншим достовірним ресурсом можуть послужити приклади орнаментики запропоновані сучасниками композитора, вокалістами, як, наприклад Фаустіна Бордоні і Карло Броскі Фарінееллі.

В аріях з опери “Оттоне” виділяють декілька груп орнаментів - “фіксовані”: трелі аподжіатури, і морденти. Ними прикрашаються більшість крупних тривалостей в оригінальній мелодичній лінії (чверті, чверті з крапкою). Переважно мелізми використовуються на важливих словах і акцентованих складах. Нерідко коротка оригінальна нота (восьма чи шістнадцята) прикрашаються дрібнішими шістнадцятими чи тридцять другими. Деякі орнаментовані пасажі можуть включати ноти терцією, квартою або навіть вище оригінальної лінії [р.86]. Однак, як правило, вони не заходять на першу ноту оригінальної лінії.

Друга категорія орнаментів – це використання Г. Генделем тріолей замість оригінальних дуольних фігур [24, р.87]. Включаючи складні і несподівані ритмічні фігури (квінтолі, постійне використання тріолей), Г. Ф. Гендель досягати ефекту імпровізаційності.

Єдиних два зразка каденцій, які Г. Ф. Гендель додав до попередньо написаних мелодій – з ораторії «Самсон». Перша з них «Oh mirror of my fickle state» містить фінальну двотактову каденцію [24, р. 97]. Вона вільна (позаметрична) і додає два такти до оригінальної композиції. Охоплює діапазон нони, і містить серію взаємопов’язаних кварт. Г. Ф. Гендель не додав каденційну трель, оскільки співак знав, де її потрібно вставити. Однотактову каденцію містить акомпанований речитатив «Since light so necessary is to life». Тут Гендель додає обов’язкову каденційну трель і фігуру ковзання до останньої ноти речитативу. Наявність чи відсутність каденцій в оперних постановках залежала і від майстерності співаків, яким композитор дозволяв, чи, навпаки, забороняв вставляти каденції. Так, Маттео Беселлі (1709 – 1721) він одного разу дозволив шість моментів, в яких можна вставити каденції [р.99], що доводить його високий виконавський рівень. Серед співачок він виділяв Фаустіну Бордоні і Франческу Куззоні, які співали каденції «в часі» і вільні, що могли бути виконані на єдиному диханні. Це відповідає стандартам П.Ф. Тосі і, вочевидь генделівським пріоритетам, теж [24, р. 100].

Серед прикладів аранжувань арій Генделя К. Бріттен розглядає і «Lascia ch'io pianga» у версії В. Бабелла, який опублікував ряд аранжувань в 1730 році (“The Harpsichord Illustrated and Improved”) [24, pp.109-110]. В арії В. Бабелл, використовує колоратурні пасажі з прикрас, що заповнюють проміжки між фразами, що більше схоже на імпровізацію клавесиніста. аніж співака.

Коли генделівську мелізматику називають «скромною» чи «консервативною», на думку К. Бріттен, це твердження треба оцінювати відносно складного орнаментального стилю, популяризованим завдяки “ненаситному апетиту” публіки XVIII сторіччя до вокальної калістеніки і зіркових особистостей [24, p. 132]. Також слід не забувати, що “скромність” барокового співака для сьогоденного вокаліста є складністю. Співак може використовувати орнаментику у вигляді декількох аподжіатур і обов’язкових каденційних трелей, однак така кількість прикрас буде достатньою лише для першого розділу *da capo*. Для фінального ж вона буде недостатньою [24, p. 142], окрім найбільш урочистих ораторіальних арій. Генделівська орнаментика включає трелі, аподжіатури, а також, переходи (*divisions*), колоратури (*passagi*) “витонченої, складної, інтелектуальної природи” [24, p. 142]. Не слід забувати, що орнаментика має відповідати настрою та афекту – декілька трелей і переходів будуть достатніми для арії з ораторії, тоді як різноманітні трелі, трілло, *messa di voce*, численні переходи і колоратура (*passagi*) будуть доречними в “описовій” оперній арії [24, p. 143]. Щодо кантабільних арій в повільному темпі, то тут “переходи і розцвічування має бути більш делікатним і граційним”.

В дисертації Г. Чунг-Ан пропонується аналіз відомих барокових арій з генделівського *Giulio Cesare in Egitto*, включаючи різні стилі орнаментики і інтерпретації «з найкращих доступних ресурсів». Вона розглядає такі арії як «V'adogo pupille» в виконанні Беверлі Сілліс, Джоан Сазерленд, Монсеррат Кабальє, власну інтерпретацію у декількох версіях, а також арію «Piangero la Sortemia». Г. Чунг-Ан порівнює партитуру барокова арії із джазовою музикою

і її імпровізаційним стилем, адже «барокова партитура вимагає виконавця використовувати його вміння і розсудливість для інтерпретації» [25, р. 24].

Якщо К. Бріттен поділяє всю орнаментику на обов'язкову та вільну, то Г. Чунг-Ан, спираючись на класифікацію пропонує поділ на прикраси (*graces*) – невеликі орнаменти мелодії, які не змінюють її суттєво, включаючи такі техніки як трелі, *gruppi*, *trillos*, *messa di voce* і *esclamazioni* [25, р. 26]. Під останнім мається на увазі прийом поступово динамічного наростання на одному звуці, що відрізняється від *messa di voce*, яка передбачує *crescendo* із подальшим *diminuendo*. Другий тип – це димінуції (*diminutions*) чи «переходи» (*division*), які суттєво змінюють мелодію через поділ довгих нот на лінії швидких ритмічних тривалостей. Останнє – «те, що загально відоме як колоратура» [25, р. 26]. Отже, на відміну від К. Бріттен, Г. Чунг-Ан уникає терміну *passagi*, який згідно з К. Бріттен синонімічний до фіорітури (термін ширший, аніж колоратура). Натомість вона вводить термін *esclamazioni*, який, скажімо у П. Тосі та Дж. Б. Манчіні ми не зустрічали.

Як і К. Бріттен, Г. Чунг-Ан торкається питання *vibrato*. Вона зауважує, що *vibrato* могло додаватися під час *messa di voce*, посилюючи виразність [25, р. 35]. Так само відсутність *vibrato* може сприйматися як певний виражальний прийом, направлений на посилення драматизму. Вона дає приклади варіювання, в яких застосовуються різні прийоми, із подальшими коментарями до наведених прикладів, в тому числі своїх власних трьох варіацій фінального розділу арії 'V'adogo pupille". Г. Чунг-Ан відзначає перевагу трелей і форшлагів в інтерпретаціях Беверлі Сіллс та Джоан Сазерленд, а також складну мелізматичну інтерпретацію Монсеррат Кабальє, однак конкретно не визначає, якими саме стратегіями в виборі прикрас керувались виконавиці (окрім параметрів важкості чи легкості голосу), а також не диференціює свої власні варіації з точки зору способів варіювання і мети вибору тих чи інших прикрас, що сприймається недостатнім в контексті виконавсько-орієнтованої роботи.

Оцінюючи різні підходи до явища вібрато в бароковій музиці (і бароковій теорії), Т. Сміт приходять до висновку, що вокальні прийоми пізнього італійського бароко передбачали використання «нейтральної гортані, нижчого дихального тиску і легших високих нот, що допомогли їй досягти більш тонкої системи управління диханням, яка дозволила легше й ефективніше створювати тонкі варіації вібрато, ніж сучасна вокальна техніка» [25, р. 72]. Тим самим вона дає позитивну відповідь на можливість застосування вібрато в аріях Г. Ф. Генделя (дослідження Т. Сміт будується на матеріалі арій Клеопатри). Оглядаючи трактати барокового і пізніших періодів, дослідниця відзначає брак наявних описань цієї техніки [25, р. 36]. При цьому можна знайти підтвердження тому, що сопрано генделівських часів, як, наприклад Куццоні і Фаустіна використовували цей прийом із значним успіхом. Як правило, таке вібрато описується і «вузьке» і «не порушуюче» висоти тону [25, р. 36]. Взагалі, визначити специфіку барокового вібрато виявляється доволі складно, оскільки необхідно відділити його від «дефективного» коливання (занадто повільного) занадто швидкого тремоло [25, р. 37].

К. Е. Сіммонс розглядає різні точки зору на застосування *vibrato* і резюмує, що погляди дослідників складаються на основі «індивідуальної інтерпретації історичних фактів» або уявлень про «вокальне здоров'я» [25, р. 6]. В результаті вона доходить до висновку, що немає єдиної правильної відповіді на те, як застосовувати вібрато в інтерпретації старовинної музики [25, р. 30]. Його відсутність чи використання може змінюватися від твору до твору і залежати від якостей виконавця. В результаті вібрато стає відповідальністю вокаліста, який має «зважити кожен аргумент і експериментувати з ідеями, доки вони не приведуть до бажаного рівня музикальності» [25, р. 31].

Серед останніх досліджень, присвячених інтерпретації барокової вокальної музики, не можна не відзначити дисертацію Юань Сінь [19] та наукове обґрунтування творчого мистецького проекту С. Мельник [14].

Юань Сінь аналізує музичний композиторський текст і виконавські версії барокових арій, в тому числі «Lascia ch'io pianga» з точки зору їх гендерної визначеності, доходячи до висновку про маскулінно-патетичне звучання виконанні Мерілін Хорн, зворушливо-фемінне – у Монсеррат Кабальє та Патрісії Петібон, маскулінно-стримане – у Джойс ДіДонато та Джессі Норман, фемінно-гнучке – у Соні Йончевої [19, с.131]. Дані спостереження переважно обумовлені характером голосу співачок і не розкривають специфіки застосування технік барокового співу.

С. Мельник виділяє такі принципи барокового співу, як: розуміння і знання оригінального тексту на пам'ять, вільне володіння диханням, динамікою (*crescendo*) і артикуляцією (*portamento*), досягнення максимальної гучності голосу, і контроль над *vibrato* [14, с. 84], при цьому не зупиняючись на конкретних техніках і прийомах. Основна увага дослідниці направлена на виявлення специфіки портретних характеристик в бароковій опері через аналіз лібрето, вербального і музичного змісту арій. Серед барокових «портретів» виділяються «портрет закоханості», «портрет сумніву», «відчаю», «надії», «помсти», «чуттєвості» [14, с. 92]. Все це підтверджує, що інтерес до традиції барокового співу зберігає свою актуальність на сучасному етапі, однак аналіз власне його прийомів і технік на теренах українського музикознавства є непопулярною темою досліджень, що зумовлює необхідність ретельного аналізу музичного тексту і виконавської інтерпретації саме з точки зору технічної сторони барокового співу.

Висновки до Розділу 1. Здійснений огляд старовинних і сучасних джерел проілюстрував, що питання співу «в стилі бароко» є доволі складним і вимагає від виконавця значної теоретичної і естетичної підготовки. Перше може бути здійснено за допомогою опанування старовинних і сучасних джерел. Останні відіграють особливу роль, оскільки вони нерідко прояснюють туманну термінологію старовинних трактатів (*scivole*, *straccino*, *divisions*, *passage*, *trillo*) дають розуміння сучасних еквівалентів (або близьких до них)

старовинних термінів («поворот» / *turn* – *gruppetto*; *vibrato*), і наводять інструкцій до виконання, зрозумілі сучасним співакам.

Аналіз рекомендацій щодо виконання барокової музики довів, що сучасний вокаліст не має плекати ілюзії щодо «аутентичної» інтерпретації обраного репертуару. Він навряд чи буде імпровізувати «в процесі» виступу, як це було типово для бароко, і буде готувати заздалегідь не тільки каденції, але й продумувати усі використовувані прикраси (принаймні, якщо він тільки починає працювати з бароковим репертуаром). Втім, це не звільняє його від обов'язку бути «історично поінформованим» і, розуміючи всю ілюзорність аутентизму, ретельно вивчати специфіку барокових технік і прийомів.

Серед основних загальних правил, яких має дотримуватись вокаліст при виконанні барокових арій, можна виділити наступні: 1) ніколи не співати «голий» текст, мислити його як «екскіз», який вимагає «заповнення»; 2) використовувати нагоди для застосування прикрас – витримані тони, каданси, каденції; 3) фермата, особливо в *da capo* арії – це знак, що має бути каденція; 4) застосовувати хоча б основні чи обов'язкові прикраси – трель, мордент, аподжіатури; 5) реприза в арії *da capo* обов'язково передбачає варіювання; 6) використовувати прикраси переважно на слабких долях і дуже обережно – на сильних; 6) використовувати аподжіатуру переважно в повільних аріях. Аналіз виконавських інтерпретацій різних співаків дозволить розширити перелік зазначених правил.

Великий інтерес до барокового виконавства сьогодні насправді породжує проблему спеціальної школи співу, яка включає техніку імпровізації (для каденції), варіації (в репризі I розділу, *da Capo*) оволодіння *messa di voce*, техніку трелі і *trillo* (як різновид *vibrato*), чого традиційна школа академічного співу не передбачує. Це побуджує багатьох вокалістів шукати свій шлях, чи компроміс між бароковою традицією та звичною для них манерою співу. Більш того, не склалося єдиної думки щодо використання вібрато, звичного для сучасного вокаліста, що додатково ускладнює процес естетичного вибору при виконанні подібного репертуару.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНО-ТЕКСТОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ АРІЙ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ, ДЖ. Б. ПЕРГОЛЕЗІ ТА Г. ПЕРСЕЛА

До форми арії *da capo* зверталися всі видатні митці бароко. Вона зустрічалася не тільки в опері, але й в кантатах (Дж. Б. Перголезі), ораторіях (Г. Ф. Гендель), тому простір для аналітичних розвідок в цьому напрямку майже безмежний. Здійснений нами вибір арій обґрунтований власним виконавським досвідом, специфікою голосу і популярністю даних творів серед інтерпретаторів барокової вокальної музики, про що свідчать численні студійні записи і виступи співачок.

2.1. Інтерпретація арії *Lascia chi' o pianga* Г. Ф. Генделя

Арія «Дозволь мені оплакувати» («*Lascia ch'io pianga*») була початково написана для опери «Альміра» (1705), пізніше її мелодія із оновленим текстом («Залиш шипи, візьми розу») доручається Піачере в ораторії «Триумф часу та розчарування» (1707), а вже в 1711 ця ж музика ляже основу арії Альмірени (II дія опери «Рінальдо»), зверненої до її викрадача Арганте, і саме з оперою «Рінальдо» ця арія асоціюється переважно і сьогодні..

К. Е. Бріттен свідчить, що найбільш цінним ресурсом для визначення вокального стилю Г. Ф. Генделя в плані орнаментики служать його автографи, але їх доволі мало [24, р. 81]. Нагадаємо, що серед них відомі чотири арії з опери *Ottone* («Оттон, король Германії»), для яких Г. Ф. Гендель додав орнаментуку, і орнаментована арія з опери *Amadigi di Gaula* [там само]. «*Dolce pur d'amor l'affano*» вважається єдиною кантатою, в якій Г. Ф. Гендель вніс прикраси до кінцевої версії [24, р. 94]. Також є дві вокальні каденції з ораторії *Samson*. Окрім цих прикладів, існують численні клавірні (клавішні) транскрипції оперних арій (як самого Г. Ф. Генделя, так і його сучасників), і саме вони, згідно з думкою К. Е. Бріттен, «можуть послужити підказкою щодо

доречного орнаментального стилю Г. Ф. Генделя, який може використовуватися в виконанні його творів» [24, pp. 81- 82].

Арія «Lascia chi' o pianga» взагалі відкривається речитативом, зверненим до жорстокої Арміди (чарівниця, цариця Дамаска і коханка Арганта), однак в концертних версіях він опускається і вокалісти співають відразу з самої арії, яка являє собою традиційну форму *Da capo*. В її основі лежить текст, що складається з двох чотирирядкових строф.

Італійський текст Россі	Переклад (наш – С. Полянська)
Lascia ch'io pianga mia cruda sorte, e che sospiri la libertà.	Дозволь мені оплакати Мою жорстоку долю Ці зітхання Дають свободу
Il duolo infranga queste ritorte, de' miei martiri sol per pietà	Нехай печаль розірве Ці кайдани Моїх страждань Просто з жалю

В першому розділі арії (А) відбувається повтор рядків першої строфи за принципом 1-2-3-4-3-4; 1-2-3-4. В результаті утворюються два нерівних період із ширшим першим (14 тактів) і коротшим другим (8 тактів).

Другу строфу покладено в основу другого розділу арії (В). Тут повторюються тільки два останні рядки: 1-2-3-4-3-4, що утворює порівняно лаконічну середину з всього 12 тактів.

Перша частина написана в F-dur, в другій відбувається відхилення в d-moll, C-dur, a-moll, що надають їй більшої нестабільності і динамізму в порівнянні з першою. За жанровою основою арія – це сарабанда із типовою зупинкою-акцентом на другій долі такту в розмірі 3/4 (3/2). Мелодія в цілому неширокого діапазону, який охоплює нону від f¹ до g², однак в процесі виконання, як правило, співачки додають вищі тони на кульмінації, якою виступає реприза *Da Capo* (A₁), що містить характерну для цього розділу імпровізацію.


Мелодія першої фрази (чому відповідає текст «Дай мені оплакати») спочатку рухається від третього ступеня, двічі на ньому зупиняючись, після

чого вводиться восьма пауза і третій ступінь знову повторюється. Так композитор створює риторичну фігуру *suspiratio*, тобто «зітхання», що відповідає ламентозній природі арії. Надалі звучить рух на малу секунду вгору до IV ступеня, який так само двічі повторюється. Повтори одного тону надалі надаватимуть вокалісткам привід для введення аподжіатур. Наступна коротка фраза на словах «моя жорстока доля» містить стрибок від II до V ступеня із подальшим низхідним заповненням і повтором тону *b*, що вже має ознаки аподжіатури (вісімка з затакту – чверть). Фраза «ці зітхання» переносить мелодію у другу октаву і рухається від VI ступеня (d^2) вгору до II (g^2), спадаючи до V, який повторюється двічі. Остання мікрофраза в межах першого речення приносить заспокоєння і рухається від тоніки в другій октаві до першій ($f^2 - f^1$). При цьому в останніх двох фразах урізноманітнюється ритміка – ми бачимо рух чвертями, а в варіанті із розміром 3/4 - тріоль восьмих в третій і пунктирні ритми – в останній, четвертій фразі. Ця ритміка теж служить матеріалом для подальших маніпуляцій вокалістів. Цікаво, що Дж. Фаррел притримується тексту, який відрізняється більш крупним розміром 3/2 [Farrel, p. 133], і в ньому ми уже не побачимо пунктирів, проте вони наче маються на увазі, оскільки їм відповідає низхідний рух в кадансі і в цілому практика «нерівних нот». В основному пунктирний ритм в епоху бароко часто не позначався в нотах, про що пише [Жукова, с. 114]. Якщо орієнтуватися на партитуру «Рінальдо», видану в Лейпцигу в 1896 році [], до якої, вочевидь, звертається і Дж. Фаррел, то саме варіант в розмірі 3/2 з постійними зупинками на половинних слід вважати оригінальним. В такому випадку наявні в інших редакторських версіях тріолі і пунктири уже можна сприймати як певні інтерпретаційні варіанти. Доречі, Дж. Фаррел вводить текстові варіанти арії над основним нотним станом, які включають заповнення низхідного ходу (т. 9), заповнення висхідного квартового стрибка (т. 11), складну комбіновану аподжіатуру-обспівування (т. 17) і пасаж з чотирьох низхідних нот на сильній долі (т. 20).

Розширення першого періоду розділу А на двох останніх рядках строфи *E che sospiri la libertà* пов'язане із відхиленням в С-dur, що викликає віддалені асоціації із логікою старовинної сонатної форми. Відповідно до цього вводиться хроматизм h, який обігрується в перших двох фразах, а в третій закріплюється власне С-dur через зворот домінанта-тоніка. Перша фраза (т. 9) починається з ходу на малу сексту з опорою на гармонію VI ступеня (d-moll). Зупинка на половинній тривалості з крапкою дає привід вокалістам, як до застосування *messa di voce*, так і для подальшого низхідного заповнення пасажами. Наступний такт з рухом по звуках *h-a-g* пов'язаний із опорою на G-dur. Цікаво, що в пізнішій редакції в ньому представлено просто повтор тону h, який може по-різному обігруватись, в тому числі аподжіатурою. Після паузи звучить друга фраза періоду (тт. 11-12, *E che sospiri*), ритмічно ідентична до попередньої, але уже із стрибком на кварту до вищого тону – g² із подальшим обігруванням тону с ввідним допоміжним h. Остання фраза ідентична за рухом до кадансу в першому реченні, однак в мелодії відбувається рух не до тоніки, а уже до домінанти.

Другий період розділу А (тт.15 – 22) за масштабами вокального висловлювання менший за перший, але доповнюється другим, інструментальним реченням (тт. 23 – 30), що врівнює його із першим. В ньому звучить мелодична лінія, ідентична до першого восьмитакту арії. Як правило при повторі *Da Capo*, саме цей етап стає найвіртуознішим в вокальній інтерпретації, в той час як в першому проведенні цього ж тематизму в репрізі зміни можуть бути мінімальними. Як правило саме в цьому періоді досягаються найвищі, кульмінаційні тони партії, відповідні до теситури голосу.

Центральний розділ арії (В, тт. 31 - 42) ритмічно ідентичний першому в плані структури і ритміки фраз. Перша фраза із рухом на висхідну кварту (a-d) з подальшим низхідним заповненням ілюструє рух до d-moll і обігрування його домінанти із використанням ступенів мелодичного мінору (h-cis). Друга – також відкривається з кварти і закріплює d-moll. В кадансі відбувається

поступеневий низхідний рух від g^2 із дещо несподіваним стрибком на низхідну сексту ($g^2 - h$), в наступному такті, що зумовлює відхилення в C-dur. Третя фраза – теж із ввідною секстою зумовлює відхилення в a-moll ($e^2 - gis^1 - a^1$). Надалі відбувається закріплення цієї тональності через поступеневий низхідний рух (від f^2 до a^1) і повтор низхідної сексти ($e^2 - gis^1$), що в останній фразі веде до тоніки a-moll. В цілому мелодика другого розділу ілюструє більшу експресивність в плані стрибків і введення хроматизмів (h, gis). Так само більш експресивною стає і гармонія – із відхиленнями в мінорні і мажорні тональності. В другій редакції в т.37 подекуди зустрічається вказівка на групето на слові «жаль» (pieta): , однак воно відсутнє в оригіналі.

Виконавські версії «Lascia chi' o pianga» численні, починаючи від видатних співачок ХХ століття (Монсеррат Кабальє, Чечілія Бартолі) і завершуючи сучасністю. Пропонуємо зупинитись на тих, що ілюструють сучасний підхід до барокового співу, а саме виконавських інтерпретаціях Кірстен Блейз (Kirsten Blaise), Патриції Петібон (Patricia Petibon), Джойс ДіДонато (Joice DiDonato), Хе Чжун Кан (Hye Jung Kang).

Виконання датсько-американської співачки Кірстен Блейз¹, яка живе в Німеччині та переважно співає репертуар бароко і класицизму, здається найліпшим з точки зору балансу смаку, відповідності бароковим принципам і творчої свободи. Музика Г. Ф. Генделя служить особливою сферою її уподобань, про що свідчить нікнейм HandelQueen в її Twitter. Вона дозовано використовує техніки аподжіатури, messa di voce, а також імпровізацію, яка переважно зконцентрована в останньому періоді репризи Da Capo (*Додаток А, приклад 5*).

Кірстен співає арію в транспозиції на півтону нижче оригінальної (E-dur), що, разом із тим, не заважає їй ввести тон a^2 на кульмінації, як це видно

¹ Посилання на відеозапис: Lascia ch'io pianga (Händel's opera Rinaldo); Voices of Music with Kirsten Blaise, soprano https://www.youtube.com/watch?v=EKo_EmfEPWs

в т. 5 наведеної розшифровки з подальшим низхідним заповненням стрибка. Як правило в цих переодстанніх тактах найвищі тони вводяться і іншими вокалістами. Вже з початкових тактів арії чутно її м'яку, наповнену повітрям манеру звуковидобування. В першому реченні відчутна тенденція співачки застосовувати вібрато на другій, синкопованій долі такту, що поєднується із невеликим філіруванням звуку. Втім активніше філірування застосовується в другому реченні на стрибках до високих тонів. В експозиційному проведенні спочатку вводиться аподжіатура в першому кадансі ($a^1\text{-gis}^1\text{-gis}^1$ замість $a^1\text{-gis}^1$). На другій долі на слові *liberta* звучить м'яке *trillo* (т. 13). Відбуваються мелодичні зміни – замість $ais^1 - ais^1$ на слові *sospiri* звучить $ais^1\text{-gis}^1\text{-fis}^1$, що відтінює наступний рух із ввідним тоном (т. 12). Друге речення першого розділу (тт. 15 – 30) також ілюструє мелодичні зміни, зокрема використання руху VI – V замість IV – V (між тт. 15 – 16).

В другому розділі її голос звучить експресивніше з ширшою динамічною амплітудою, застосовуються *trillo* на витриманих тонах (т. 34, т. 36), переважно на другій долі такту, а на слові «*pieta*» вона використовує м'яке, ледь відчутне *grupeto* (*turn*), яке в сутності не втручається в мелодичний рух і служить його фоновим доповненням. На кожній другій вісімці наступної фрази (*de miei martiri*) вона використовує невеличкі акценти із вібрато, що наближуються до *trillo*.

Зоною основних змін виступає реприза *da capo* (A1). Так, в другій фразі вона вводить *trillo* на повторюваному с (*sospiri*) і ледь чутну аподжіатуру. В другому реченні в другій фразі (т. 11) вона заповнює висхідний квартовий стрибок поступеним рухом – слайдом в ритміці «восьма – дві шістнадцятих», і в цьому ж такті – мордент на останній долі. Останній період найбільш насичений в плані змін (*Додаток, приклад 5*). Аподжіатура вводиться вже в першій фразі (т. 15), змінюється і затактовий хід – із висхідної секунди до IV ступеня на низхідну групу з двох шістнадцятих. Повітряна, майже непомітна аподжіатура, яка створює напругу нерозв'язаного тону звучить на другій долі другого такту (т. 16). Змінюється і наступна затактова

формула – на тріольну фігуру обспівування (т.17) із подальшим введенням аподжіатури. Кульмінацією служить т. 19 репризи (т. 5 в розшифровці), де вводиться стрибок на сексту ($cis^1 - a^2$) замість оригінального поступеневого руху від VI ступеня на кварту. Після стрибка відбувається легка затримка і філірування на вершині після чого стрімкий низхідний пасаж приводить до V ступення із аподжіатурою. Це свідчить про використання прийомів дімінуції (divisions). В останній фразі також відбувається варіювання ритму – тріоль з затакту, аподжіатури і загострення ритму (синкопи + пунктир) в переодстанньому такті. В репризі також відчувається ширша динамічна амплітуда, хоча вона не виходить на вищій рівень в порівнянні із середнім розділом арії.

Близька до Кірстен Блейз інтерпретація американського сопрано Джойс ДіДонато². Вона теж транспонує арію на півтону нижче, в E-dur. Вона ширше, ніж Кірстен Блейз використовує вібрато, обираючи для цього не тільки найбільш протянуті тони. Якщо у Кірстен Блейз це був дозований прийом, наближений до trillo, то у Джойс ДіДонато вібрато сучасного характеру. В середньому розділі розширюється динамічний діапазон і вводиться групето (turn) на слові «жаль» (pieta), подібно до Кірстен Блейз. Завершує розділ напівтрель.

В репризі da saro відразу ж вводяться м'які аподжіатури – в другому такті їх дві – до обох повторених IV ступенів, але вони неакцентовані і не порушують структури мелодичної лінії. Більше змін відбувається в другому реченні – так, на першому слові *sospiri* вводиться «поворот»/ turn (групетто) з чотирьох тонів, настільки легких, що їх неможна ідентифікувати як порушення ритму. Такі ж фігурації-обспівування звучать двома каскадами від наступної вершини (fis^2 , т. 11) у вигляді трелей, що майже повністю заповнюють так. В цьому Джойс ДіДонато виявляє «вірність» стилю Г. Ф. Генделя, адже К. Бріттен стверджує, що він тяжів до варіювання тріолями. В наступному

² Посилання на відеозапис: Joyce DiDonato - Lascia ch'io pianga
<https://www.youtube.com/watch?v=PrJTmpt43hg> (дата звернення: 12.04. 2024).

такті (т. 12) – нові м'які аподжіатури. В останньому реченні аподжіатури вводяться і на перших долях такту (т. 15). На останньому *sospiri* (т. 20) вона вводить стрімкий низхідний пасаж за рахунок першої долі (*fis-e-dis-cis-h*), який заповнює квінту, що свідчить про застосування *divisions* в аналогічному до Кірстен Блейз місці, однак дещо іншого за рахунок меншої амплітуди стрибка. Аналогічний пасаж наводить Дж. Фаррел в додатку свого дослідження [32, р. 133].

При цьому ДіДонато не вводить змін в попередньому такті, на відміну від Кірстен Блейз, знову ж таки не порушуючи логіки мелодичного руху, а м'яко доповнюючи його. В кадансі (тт. 21 – 22) не відбувається змін. Можна сказати, що Джойс ДіДонато виявляє більшу обережність в ставленні до композиторського тексту, при цьому демонструючи обізнаність в основних прийомах техніки варіювання барокових арій. Майже не відчувається в її інтерпретації тільки застосування техніки нерівних нот – ані загострення, ані пом'якшення ритмічних фігур. Так само не звертається вона до техніки дімініції, обмежуючись обов'язковою орнаментикою.

Найбільш далекою від принципів барокового виконавства і його технік сприймається версія корейського сопрано Хе Джун Кан/ Нхе Jung Kang³, яка отримала освіту в Йельському університеті, в Конектікуті. Як свідчать інтернет-джерела [Bach Cantatas], її дебютною роллю стала Паміна в «Чарівній флейті» В. А. Моцарта (Нью-Йорк, 2005). Пізніше вона здійснила дебют на рідній сцені в Сеулі в ролі Джильди (2007), і виграла ряд призів в Кореї. Деякий час викладала в Музичному коледжі Манна (Нью-Йорк), а наразі знаходиться на посаді професора в Університеті Кеймьон в Тегу (Південна Корея). Ніяких відомостей щодо її обізнаності в сфері інтерпретації старовинної музики ми не знаходимо.

Її виконання можна визначити як «осучаснене бароко», що відчувається уже в інструментальному складі (фортепіано і гобой). Разом із тим, вона єдина,

³ Посилання на відеозапис: <https://www.youtube.com/watch?v=KrI1ZmShSJA> (дата звернення: 12.04.2024).

хто зберігає оригінальну тональність – F-dur. Вона також слідує другій редакції, де в рамках першого розділу відбувається загострення ритміки тріолями і пунктирами, тим самим долучаючись до традиції нерівних нот (*notes inegales*). Разом із тим, вона фактично не використовує прийоми *messa di voce*, і динамічно як перший, так і другий розділи арії звучать дуже рівно, без «повітря», що, навпаки відчувалось в версіях Кірстен Блейз і Джойс ДіДонато.

Реприза *Da Capo* служить зоною варіювання і імпровізації, починаючи з першого такту, що може проілюструвати відповідна розшифровка (Додаток А, приклад 4). В ній можна бачити активне застосування групето. При цьому вони виступають не ритмічно легкою прикрасою, як у ДіДонато чи Кірстен Блейз, а стають саме частиною мелодичного руху, змінюючи його інтонаційний зміст. В другій фразі вона вводить заповнення стрибка фігурою восьма-дві шістнадцятих, що зустрічалось у попередніх співачок, але на фразах вищої теситури. В цій же фразі вводиться трель із використанням нижнього звуку. Затактові тріолі, подібно до Кірстен Блейз ми бачимо в наступній фразі, а використання внутрішньодольової синкопи і короткого пунктиру в кадансі першого речення близьке до фінального кадансу у Кірстен Блейз. В другому реченні репризи ми бачимо заповнення стрибка дещо схоже із Джойс ДіДонато, але знову ж таки за рахунок основного мелодичного руху, чого у ДіДонато не зустрічалось. Аналогічне заповнення звучить і в наступній фразі, а на першій долі вводиться обспівування. Всі застосовувані Кан прийоми свідчать про вміння варіювати мелодичну лінію і творчу фантазію, однак немає впевненості щодо її володіння технікою аподжіатури, яка не застосовується жодного разу, рівно як і використання *messa di voce*. Надалі ми знов бачимо пунктирне загострення ритму, що зберігається від експозиційного проведення і скоріше свідчить про роботу співачки із другою редакцією, а не з принципом нерівного ритму. Найбільшого варіювання мелодична лінія сягає в останньому періоді, де зустрічаються нові мелодичні ходи, наприклад, по звуках домінантового тризвуку з подальшого низхідною секстою і треллю

(*gruppo*) на слові *sorte*. Найвищий тон (a^2) вводиться в передостанньому такті і приводить до зміни усього кадансу – арія завершується октавою вище в порівнянні із оригіналом і з інтерпретаціями інших співачок. Доволі одноманітно використовується співачкою *vibrato*, рівномірно протягом усієї арії, хоча природньо її голос має доволі невелике вібрато, яке не привертає особливої уваги. Однак, зважаючи на гостроту цього питання в бароковій музиці – пригадаємо, що дослідження вібрато в генделівських аріях має назву «війна вібрато» [65], такий підхід скоріше нівелює даний прийом як такий, що має особливий виражальний потенціал.

Отже, Хе Джун Кан ілюструє майстерність в підході до варіювання, однак доволі важко оцінювати його як історично поінформоване, оскільки значної частини традиційних технік ми в ньому не чуємо.

Найменш активно мелодичне варіювання застосовується Патрицією Петтібон⁴. Однак в її підході можна почути деякі нові елементи, які не зустрічалися у інших виконавиць. Патриція Петтібон (нар. 1970 року) – французьке сопрано, яка почала свій шлях з дебюту в опері Ж. Ф. Рамо «Іпполіт і Арісія». Їй належать ряд студійних записів барокової музики, в тому числі барокових арій, в тому числі з опер Г. Ф. Генделя, А. Скарлатті, записаних із Венеціанським бароковим оркестром. Співачка називає цей проєкт своєрідним дослідженням, побудованим на активній взаємодії оркестрантів і співачки. Для неї пріоритетними в виконанні став пошук драматичної експресії і театральності, а також розмаїття. Г. Ф. Генделя вона сприймає як щось доволі близьке до *bel canto*, хоча і відзначає можливість контрастних підходів.

Як і більшість інших співачок, вона транспонує арію в *E-dur*. Уже в початкових фразах відчувається її увага до пауз, які додають виконанню риторичності, оскільки підкреслюють фігуру *suspiratio*, яка передає зітхання і стан стримуваних ридань. В першому розділі її філірування доволі м'які,

⁴ Посилання на аудіозапис. <https://www.youtube.com/watch?v=sNFWyx0TBIw> (дата звернення: 12.04.2024).

насичені повітрям, без тиску, що відразу звертає на себе увагу. Другий розділ вносить насправді драматичний контраст, палітра динаміки стає ширшою, темп жвавішим, використовуються трелі на обох словах *pieta* (жаль), різні за своєю структурою. Друга (т. 41) наближена до *trillo*.

Реприза починається спочатку як і експозиція, однак уже в другому реченні ми чуємо уповільнення в поєднанні із віртуозним, проникливим застосуванням *missa di voce*. В останньому періоді вводиться скромна аподжіатура на початку, а надалі фактично ніяких прикрас не додається. В живому виконанні⁵ ми чуємо той самий підхід і увагу до філірувань, однак їх динамічна амплітуда в останньому проведенні основної теми стає ще ширшою.

Оцінюючи різні виконавські версії, треба відзначити майстерність всіх співачок, але найближче до барокових принципів є версії Кірстен Блейз, Джойс ДіДонато та Патриції Петтібон, а Хе Джун Кан уникає ряду типових барокових технік. При цьому їй не можна відмовити в широті і розмаїтті варіювання, хоча воно не стільки прикрашає, скільки вже змінює мелодичну лінію інтонаційно. Техніка «нерівних нот» привертає не так багато уваги виконавиць. В сутності, загострення і пом'якшення ми переважно чуємо лише у Хе Чжун Кан, яка спирається на другу редакцію, де *notes inegales* уже прописані в тексті, а не інтерпретуються самою співачкою.

2.2. Інтерпретація арії «Dite ch'ogni momento» Дж. Б. Перголезі

Арія «Ти кажеш це щомиті» / «Dite ch'ogni momento» (в англійському перекладі «Tell me as time goes flying») з кантати для сопрано «Lontananza». Судячи з музичного тексту, арія була відредагована з оригіналу Маффео Заноном / Maffeo Zanon (1882 – 1968). Видання «12 арій старовинних

⁵ Посилання на відеозапис: HAENDEL : Lascia ch'io pianga, par Patricia Petibon. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5WUO7hsgCA> (дата звернення: 12.04.2024).

італійських майстрів» датується ще 1915 роком [70]. Замість позначки *da capo*, в музичному тексті ми маємо виписаний повтор, в якому не вводиться змін.

Текст арії:

Оригінал	Український переклад
Dite ch'ogni momento	Кажі це щохвилини
D'essa chiamo e rammento	Закликаю і згадую
E nel più grave duolo	І в найтяжчому болі
Non ho per mio consuolo	Я не маю його як свого
Ch'il solo lagrimar	Та самі сльози
E se riposo brama	І якщо він жадає відпочити
Dare a miei lumi intanto	Послухайте пораду:
Torni a chi ognor la chiama	Поверніться до того, хто вас кличе
Ed avrà tregua il pianto	І сльози вщухнуть
Termine il sospirar	Закінчатся зітхання

Загальний вокальний діапазон охоплює нону – f^1 – g^2 (оригінальна тональність B-dur). Вже її перший розділ (B-dur – F-dur), ілюструє використання деяких вказівок на використання орнаментики – зокрема слайд (slide) як заповнення ходу двома прохідними нотами (т. 11) на слові *chiamo* («закликаю»), трелі (т. 12) та подвійного стрибка на октаву, обидва тони якого повинні звучати рівно. Є і цікаві гармонічні однойменно-ладові співставлення, що приводять до появи тону *as* в мелодії Тут же використовується найвища точка діапазону – g^2 . (Додаток, Приклад б).

Друга строфа (F-fur – B-dur), що починається тим самим текстом, і являє собою своєрідну варіацію на першу, втім в редакції М. Занона [34], як і в більшості інших, ця варіація виписана (вірогідно, що в оригіналі, вокаліст сам мав застосовувати варіювання). Відрізняється вона використанням ширших стрибків, насичення мелодії хроматичними ходами (es-cis-d), і «ковзаннями» (мотиви в ломбардському ритмі із рухом на тон та на терцію). В кадансі з модуляцією в B-dur знову використовується трель. Друга фаза строфи («Dite che d'essa chiamo») ілюструє нові однойменно-ладові співставлення, активне насичення мелодії форшлагами.

Третя строфа (Es-dur – g-moll, «І якщо я спочину» / «E se riposo brama darea») виконує роль середини форми *da capo* – тріо. Мелодичний рух

уповільнюється, однак тут також є трель (т. 30) і активний гармонічний рух – і відхилення в f-moll, g-moll. Реприза в редакторській версії М. Занона [70] виписана, хоча традиційно тут *da capo*. Змін і варіювання в ній не відбувається, що дозволяє припустити, що редактор виписав репризу для зручності виконання по нотах.

Пропонуємо порівняння двох виконавських версій – Алессандри Россі де Сімоні⁶ та Сусанни Рігаччі⁷. В виконавській версії Алессандри Россі де Сімоні ми бачимо не тільки прагнення відтворити всі текстові деталі, але й застосувати мистецтво варіації. В першому розділі звертає на себе яскрава, але охайна трель (т. 12). Натомість в т. 30 вона використовує не трель, а *trillo*. В центральній частині зустрічаємо скоріше напівтрель (т. 45), ніж розгорнуту трель. В завершенні другого розділу відбувається значне уповільнення темпу і згасання динаміки.

В репризі *da capo* вона використовує відмінну від експозиції трель (т. 12), що являє щось посереднє між треллю і «поворотом». Надалі вона залучає прийоми димінуції (*divisions*), зокрема гамоподібний низхідний пасаж замість стрибків на сексту і квінту (на словах «*d'essa chiamo*» і «*chiamo e rammento*») і надалі повторює цей прийом ще двічі (*Додаток А, Приклад 7*), і в другій строфі – одноразово („*ogni momento*”). Це свідчить про застосування техніки *divisions* чи димінуції а саме її різновиду – гамоподібних пасажів (*scale passages*).

У виконанні Сусанни Рігаччі відразу помітне використання техніки філірування, тобто *messa di voce*, особливо на верхівках, які звучать дзвінко і ніжно за рахунок м'якої атаки. Інколи вони ближче до прийома *esclamazione* через відсутність зворотнього *decrescendo*. В принципі доволі жвавий темп (*Andante*) і відсутність тривалостей, більших за чверті, залишають не так багато простору для *messa di voce*. Техніка трелей ілюструє вужчу амплітуду без додавання *vibrato*, більш того трелі скоріше сприймаються як *vibrato*, що в

⁶ Посилання на аудіозапис: Lontananza, Op. 2, No. 1: Aria: Dite ch'ogni momento <https://www.youtube.com/watch?v=qQIxOqq29vw>

⁷ Посилання на аудіозапис: Lontananza, Op. 2, No. 1: Aria: Dite ch'ogni momento <https://www.youtube.com/watch?v=aWilvsVrN5U>

бароковій вокальній техніці відповідає прийому trillo. В виконанні прикрас (в тому числі форшлагів і трелей) відчувається зберегти ритмічну вагу основної тривалості і не розтягувати прикраси в часі. Відрізняється і артикуляція тексту – у Сусанни Рігаччі приголосні дзвінкіші і розкотисті (особливо звук «r»), що обумовлено мовною середою її походження (Швеція).

Як і А. де Сімоне, вона застосовує варіювання в репризі *da capo*. Однак, воно значно вигадливіше замість трелі на es^2 вона виконує віртуозну фіорітуру, подібну до групето (тобто так званий «поворот» / turn), і використовує слайд на висхідному стрибку ($a^1 - f^2$). В другій строфі поєднання трелі та turn також зустрічається в серединному кадансі (на слові «*lagrimar*» – «плакати»), і завершує арію ніжною аподжіатурою тоніки b^1 на тому ж слові «плакати».

Аналіз арії «*Dite ch'ogni momento*» Дж. Б. Перголезі підтверджує, що композитор використовує традиційну форму *da capo*. Арія містить всі виконавські труднощі, які надають вокалісту можливість продемонструвати володіння технікою та естетику барокового співу – рівне володіння всіма регістрами діапазону, *missa di voce*, trillo, turn, мистецтво варіювання (в репризі *da capo*). Алесандра Россі де Сімоне та С. Рігаччі Різні підходи ілюструють різні підходи до виконання цієї арії, що виявляється в способах виконання прикрас та методах варіювання в репризі. Разом із тим, жодна з вокалісток не включає каденцію.

Арія «*Dite ch'ogni momento*» Дж. Б. Перголезі являє собою типовий зразок арії *da capo* із розгорнутим першим розділом, що складається з двох строф, друга з яких вже сприймається як варіант першої, а також компактною серединою, після якої звучить реприза, де вокаліст має можливість показати мистецтво варіювання. Мелодика містить різноманітні прикраси, стрибки і характеризується складним ритмічним малюнком в кадансах (що дозволяє сприймати їх як зафіксовану редактором варіацію).

Порівняння виконавських інтерпретацій арії «*Dite ch'ogni momento*» Дж. Б. Перголезі Алессандри Россі де Сімоне та Сусанни Рігаччі дає

можливість зробити висновки, що обидві інтерпретації розкривають як потенціал варіювання, так і застосовують різні прийоми в експозиції і репризі *da capo*. Виконання відзначено активним використанням *esclamazione*, компактних трелей (скоріше *trillo* чи *вібрато*) і прикрас (ковзання / *slide*, поворот / *turn*). Крім того, використовуючи прикраси, вокалістка підкреслює ключові слова, як то *lagrimar* – «плакати», що ілюструє прагнення узгодити виконавські засоби та зміст тексту. Особливо показове в цьому фінальне слово із аподжіатурою. Алессандра Россі де Сімоне, ясно диференціює трель і *trillo*, а в фінальному розділі підключає дімінуцію (*divisions*), зокрема заповнення широких стрибків гамоподібним рухом.

2.3. Інтерпретація *Dido's Lament* Г. Персела

Однією з найпопулярніших арій Г. Персела, численні версії якої можна знайти на просторах YouTube, безумовно залишається *lamento* Дідони «*When I'm laid in earth*» – завершальна арія героїні (№ 36), яка співається нею перед актом самогубства (*Додаток, Приклад 8*). Ми можемо назвати інтерпретації цієї арії такими відомими співачками як Джессі Норман, Джойс ДіДонато, Партриції Петібон, Крістін Райс та інших.

Нагадаємо, що згідно з сюжетом, корабель Енея збило з курсу на Сицилії, і він потрапив на берег Північної Африки, у Карфаген, де жила цариця Дідона. Еней закохується в неї, однак, згідно з планом, вирішує продовжити подорож до Італії, залишивши її. Вражена зрадою, Дідона наказує зробити величезне багаття, щоб Еней бачив зі свого корабля, як вона себе вбиває ножом. Перед цим Дідона співає свою проникливу арію. Арії передують речитатив, звернений до Белінди, який разом з арією складає єдине ціле, і, як правило, разом з нею виконується на сучасній сцені. Кожен з розділів представлений одною строфою тексту:

Текст оригіналу	Україномовний переклад
<p>Recitative Thy hand, Belinda, darkness shades me, On thy bosom let me rest, More I would, but Death invades me; Death is now a welcome guest.</p>	<p>Речитатив Твоя рука, Белінда, темрява огортає мене, На грудях твоїх дозволь мені відпочити, Більше я б хотіла, але смерть вторгається в мене; Смерть тепер бажаний гість.</p>
<p>Aria When I am laid, am laid in earth, May my wrongs create No trouble, no trouble in thy breast; Remember me, remember me, but ah! forget my fate. Remember me, but ah! forget my fate.</p>	<p>Арія Коли я ляжу, ляжу у землю, Нехай не творять помилки мої Ніякої біди, ніякої біди в грудях твоїх; Пам'ятай мене, пам'ятай мене, але ах! забудь мою долю. Пам'ятай мене, але ах! забудь мою долю.</p>

Зміст речитативу розкриває відчуття неминучості, невідворотності і бажаності смерті. В арії ж, яка звертається безпосередньо до Енея, розкривається уже ряд почуттів. Безумовно, це кохання, оскільки Дідона хоче, щоб Еней її пам'ятав, однак не тим, що вона скоїла з собою, а тим, чим вона була в житті. Водночас арія розкриває страх Дідони – не перед смертю, а перед забуттям. Не випадково в тексті багаторазово повторюється фраза «Пам'ятай мене». Не менш важливе і почуття гіркоти, яке розкривається не стільки в тексті, скільки у всьому антуражі, контексті дії – Дідона відчайдушно намагається привернути увагу Енея («Подивись, до чого ти мене довів»), однак він залишається байдужим до її благань.

Речитатив «Thy hand, Belinda» представляє собою тип сессо із лаконічним супроводом, що розгортається протягом 9 тактів. Гармонія рухається від відхилення в f-moll (S-D7-t) через тризвук Es-dur і переосмислення тризвуку f як гармонії із II низьким ступенем в g-moll до обігрування гармонії домінанти (D-dur) подвійною домінантою. Діапазон мелодії речитативу сягає від c^2 до cis^1 . Сама ж мелодія втілює ідею поступового низходження, готуючи ключову інтонаційну ідею арії. Починається вона з речитацій навколо тону c^2 , потім рухається із обспівуваннями навколо тону as^1 на слові «темрява» (dark), подальший рух наближується до низхідної секвенції із секундовими ходами, що надають

мелодиці скорботного характеру. Виразне завершення речитативу зумовлене тритоновим обспівуванням домінанти ($g^1 - cis^1 - d^1$).

За структурою арія «When I'm laid» (*Larghetto*, *g-moll* не представляє собою *da capo*, що виділяє її на фоні інших проаналізованих нами зразків. Це обумовлено тим, що композитор звертається до форми варіації на *basso ostinato* – чакони. Її тема представлена типовим *bassus duriusculus* – низхідним хроматичним ходом басу, який буквально ілюструє сходження в землю ($g-fis-f-e-es-d-B-C-d-g$). Вона викладається у вступі і надалі супроводжуватиме мелодичну лінію голосу. Точніше, голос і інструментовка направлені на варіювання основної теми чакони. Якщо говорити про структуру арії з точки зору партії голосу, то вона найближче до двочастинної контрастності, в якій перша частина розвивається за схемою aa (тт. 6 - 24), а друга – має вигляд bcc^1 (тт. 25 - 36). Передує партії голосу інструментальний виклад теми (зараз найчастіше – у низьких смичкових), а завершує арію – двократне проведення теми в партії оркестру (тт.36 – 45).

Мелодичний діапазон арії $fis^1 - g^2$, разом із речитативом – $cis^1 - g^2$ що відповідає теситурі меццо-сопрано. Однак, Е. Холланд відзначає, що подібний діапазон нерідко був характерний і для сопранових партій Г. Перселла: «<...> стандартний діапазон пісень для сопрано у Г. Перселла $d^1 - g^2$, який більше пасує меццо, особливо зважаючи на стандарт висоти, який міг бути тоном нижче в перселівські дні» [39, р. 75 – 76]. Іншими словами, теситура не виявляє ясного розмежування між меццо та сопрано. Трохи вище партія сопрано в *semi-opera* «The Fairy Queen», яка, згідно з твердженням Е. Холланд, була написана для Шарлот Батлер. Теситура цих пісень коливається в діапазоні від e^1 до a^2 [39, р. 80]. Лаконічність і постійне використання повторюваних фрагментів свідчить, що Г. Персел намагався зробити їх якомога простішими для “зайнятої акторської пам’яті”, оскільки вона мала ще багато чого робити, окрім того, щоб співати пісні, які вивчала [там само]. При цьому стилістика пісень натякають на високе, легке ліричне сопрано [39, р.81]. Саме такий

діапазон ми можемо бачити в арії з хором «Sing, sing while we trip it» (The Fairy Queen, II акт).

Мелодія першого речення арії «When I am laid» ілюструє рух від тоніки вгору, відхилення в субдомінанту за рахунок тону h , після чого на слові «laid» звучить низхідний пунктирно-ламаний мотив від c^2 до fis^1 , обігруючи ідею *passus duriusculus*, властиву темі пасакалії. Далі відбувається зупинка на $VII^\#$ із подальшим стрибком на сексту і чіплянням VI ступеня (es^2), який є найвищим для цього розділу арії. Потім стрибок поступово заповнюється аж до II ступеня. Після чого двічі варіантно повторюється мотив із гірким тритоном $a^1 - es^2$, що потім перетворюється на квінту (т. 13) на словах «No trouble». Завершується мелодична лінія зупинкою на II ступені. Друге речення викладається незмінно.

Другий розділ (тт. 25 – 36) відкривається двічі повтореною речитациєю на тоні d^2 на словах «Remember me» із пунктирним ритмом. Обидві фрази відділені паузами. Наступна фраза характеризується хвилеподібним рухом від v ступеня вниз і потім вгору з зупинкою на ньому, а остання (тт. 32 – 36) є кульмінацією, де перший мотив містить стрибок на кварту до найвищого тону арії (g^2) на заклику «Remember me» із розспівом на зойку «ah» між V та VI натуральним ступенем та подальшим низхідним холмом до тону g . Отже структура арії і її мелодика в цілому відзначені простотою.

На перший погляд, відсутність форми *da capo*, робить цей твір менш цікавим з точки зору можливостей реалізації віртуозності і демонстрації володіння орнаментикою. Однак це не зовсім так. Перші два речення арії виглядають ідентичним з точки зору мелодії, гармонії, і, закономірно теми *basso ostinato*, втім, за законами варіювання, вони мають бути різними і саме тут вокаліст має змогу скористатися наявними можливостями, щоб імплементувати деякі прикраси. Деякі вокалісти повторюють другий розділ арії (bcc^1), що також побуджує до варіювання компонентів.

Ще одна проблема тексту Г. Перселла – це те, що він «оголений», тобто позбавлений будь-яких прикрас чи натяку на них (хоча деякі рухи мелодії

можна інтерпретувати як виписані аподжіатури). Це має бути сигналом для вокаліста не стільки заспокоїтися і співати, як написано, скільки привести до розуміння, що текст – лише «ескіз», який має бути «заповнений». Саме так визначає характер партитурного запису арії, які призначались для відомих кастратів, Лаура ДеМарко [29, р. 178]. Все зумовлює інтерес до даного твору з точки зору виконавської інтерпретації.

Третій фактор, який ми теж маємо врахувати – це те, що за відсутності багатої рясної орнаментики на перший план виходять інші засоби виразності, як, наприклад, динаміка і *vibrato*. Так Г. Чунг-Ан стверджує, що «сила динаміки як частина інтерпретації не може бути переоцінена» [25, р. 69], і що «ми не можемо ігнорувати сили динаміки в виконанні, яка дає життя усім орнаментам і музиці» [25, р. 70]. При цьому однак, вона не дає розгорнутих коментарів з приводу того, які динамічні принципи застосовуються тим чи іншим виконавцем.

В виконавській версії Партисії Петібон, записаної у вигляді відеокліпу в 2012 році⁸ речитатив відразу налаштовує на настрій розпачу відчаю. Це відбувається завдяки охайному застосуванню *mesa di voce*, легкому затуханню фраз, неначе героїня втрачає силу, слово «Death» в 7 такті підкреслено ледь чутною аподжіатурою, а фінальне «welcome guest» звучить із майже із жорстокістю, рішучістю. Речитатив супроводжується гітарою (мандоліною) і віолончеллю.

Такий саме супровід зберігається в арії. Вона відкривається в тихій динаміці. При цьому співачка рясно використовує *vibrato* на довших тривалостях. Привертають увагу максимально загострені пунктири на слові «laid». Друге речення майже не відрізняється від першого за винятком передостаннього такту, де на тоні а водиться мордент (*g-a-g-fis*).

Початок другого розділу відтінено прозорим, неначе «ослабленим» звучанням речитативів без *vibrato*. Найпотужніша динаміка досягається на

⁸ Посилання на відео: Patricia Petibon - Purcell: 'When I am laid in earth' from Dido and Aeneas (Official Video). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jk410Y8SMd0> (дата звернення: 12.04.2024).

третьому проведенні цієї фрази (тт. 32 – 33) із досягненням найвищого тону. На слові *forget* (т. 35) замість рівних чвертей співачка застосовує ломбардський ритм. Після цього відразу повторюється весь другий розділ (bсс¹). Цього разу «Remember me» звучать ще слабкіше, неначе з останніх сил, із театральним придиханням і випусканням повітря, що викликає відчуття відпускання звуку і висоти. При цьому змінюється мелодика – замість речитації на тоні d співачка вводить зворот із малою секундою (d-es-d-d). Друга звучить уже без нових мелодичних елементів, однак із явним посиленням динаміки на останньому тоні, що дозволяє розглядати це як прийом *esclamazione*. Фраза, що відповідає тактам 30 -31 варійована більш суттєво – відбувається варіантний виклад мелодики з переходом на напівтрель (half-trill) в такті 31 (d²-c²-d²-c¹-) замість ступінчатого руху від b¹ до d². В фінальній фразі майже не відчувається змін, окрім тону b¹ всередині такту (на складі –get), де можна почути легке trillo (*vibrato*). Можна зробити висновок, що Патрісія Петібон доволі вдало долає одноманітність повтору в другій половині арії, додаючи прикрас, активно використовуючи динамічні контрасти, дихання і варіювання мелодики. Її виконання насичене експресією і передає глибину афекту – жінки на грані смерті, яку вона обрала сама.

Виконавська версія Джойс ДіДонато датується 2017 роком⁹. В цей час голос співачки звучить як повноправне мецо – насичено із потужними низами. Речитатив (у супроводі лютні) звучить доволі м'яко, хоча і з *vibrato*.

Арія відкривається темою чакони, викладеною у віолончелі соло, до якої пізніше приєднуються скрипки, клавесин і лютня. Перше речення ілюструє поступове наростання динаміки в рамках першої фрази. В другій відбувається часткове послаблення. В передостанньому такті вводиться мордент, схожий на той, що використала Патрісія Петібон. В другому реченні вона відразу вводить мордент: замість h¹ тепер звучить комбінація h¹-a¹-h¹ в мелодичному мінорі, що веде до наступної c². Фраза «No trouble» звучить напружено, з сильним

⁹ Посилання на відео: The Best version of 'When i am laid in earth' -Dido's lament (Purcell) – HD. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3jPiYzUhGDo> (дата звернення: 12.04.2024).

вібрато. На останній фразі в першій частині арії, де у Петібон був мордент, Джойс ДіДонато вводить невеличкий «змінний» тон на другій долі, однак він не перетворюється на повноцінний мордент.

Середина відкривається в середній динаміці. Між фразами «remember me» не відчувається суттєвої різниці. На кульмінації vibrato посилюється.

Натомість повтор другої частини (як у Петібон) починається значно тихіше, від чого він сприймається скоріше як ліричне «ехо» попередньої, ніж як посилення глибини трагізму емоцій, як це відчувалось у Петібон. Цікаво що, ламентозну секунду співачка також тут вводить, але не на першій, як Петібон, а на другій фразі «Remember me». На слові forget вводится мордент, трохи раніше ніж напівтрель у Петібон. Як бачимо, арсенал прикрас значно лаконічніший, ніж у Петібон, як і афект, який майже не має відтінків.

Серед співаків молодшої генерації вирізняється французьке меццо-сопрано Єва Зайчик / Eva Zaïcik. В 2018 році вона одну за іншою отримала ряд престижних нагород, зокрема Révélation Lyrique на Victoires de la Musique classique Awards, а також другу премію на конкурсі Voix Nouvelles та конкурсі Королеви Єлизавети, де вона і виконувала ламенто Дідони¹⁰.

Перше, що звертає на себе увагу – це перевага наспівності в межах речитативу без підкресленої декламаційності і виділення окремих слів. Темп арії доволі жвавий і в результаті мелодія звучить неначе на єдиному диханні. Уже на завершення першого речення співачкою вводится невеличка варіація – слайд до II ступеня (fis-g-a), хоча, як правило, слайд використовується між двома нотами на відстані, а тут два сусідніх ступені розділяються такою «інтерполяцією». Втім, звучить він цілком органічно. В другому реченні вводится мордент на дієслові «am», подібно до Джойс ДіДонато. Парою до нього виступає мордент, але тепер уже з верхнім тоном на слові «wrongs» (т. 20) – на цьому місці ще жодна співачка не використовувала орнаментики. В даному випадку він цілком виправданий, адже одинокий мордент лише на

¹⁰ Посилання на відео. Purcell Thy hand, Belinda - When I am laid | Eva Zaïcik - Queen Elisabeth Competition 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RR_v0hVZN-4 (дата звернення: 12.04.2024).

початку речення виглядає недостатнім для того, щоб сприймати повтор теми як варіацію. Після цього Єва Зайчик вводить слайд, що заповнює стрибок $a^1 - d^2$ (т. 22). Такого прийому ми також не зустрічали. На завершення першої частини вводиться такий же слайд, як і в кінці першого речення – до II ступеня.

Початок другої частини – на середньому динамічному рівні. Подібно до Петібон, Зайчик варіює фразу-зітхання – «ah! Forget» (т. 30), додаючи мордент, однак робить це уже в першому проведенні. В другому проведенні на «get» (т. 31) вона вводить напівтрель, теж аналогічно до Петібон. На завершення арії на тоні *b* вродиться ніжне trillo у вигляді посиленого тремтливого vibrato (т. 35), чого ми майже не зустрічали у інших співачок. Отже ми бачимо, що Єва Зайчик втілює ідею – повтор тексту «на папері» - варіація у виконанні, тим самим підтверджуючи, що місце для реалізації орнаментів не тільки в репризі арії *da saro*, але й в будь-якому фрагменті партитури, де зафіксовано точний повтор попереднього матеріалу.

Анна Денніс – випускниця Королівської академії музики, виконала ламенто Дідони в 2015 році разом із ансамблем *Voices of Music* (барокові смичкові, архлютня, бароковий орган). В речитативі її голос звучить легко. Як і у інших співачок, зустрічаємо висхідну аподжіатуру на ключовому слові «death» (т. 7). На початку арії звертає на себе увагу загострення пунктирів на «laid», подібно до Патрісії Петібон. В другому проведенні першого розділу зустрічається легкий мордент на слові «wrongs», подібно до Єви Зайчик. Початок середини звучить доволі рішуче, друге «Remember me» - трохи легше. Досягнення верхівки на кульмінації дуже легке і прозоре. Якість її звучання обумовлена і властивостями голосу, який ніде не звучить обтяжено і акустикою приміщення, в якому здійснено запис – церква. В другому проведенні другої частини речитації звучать іще легше, зміни відбуваються на складі «get» (с, т. 31), як і у інших співачок, де Анна Денніс мелодичні зміни – в сутності щось посереднє між напівтреллю і trillo. Суттєвих змін не відбувається.

Цікаво порівняти ці сучасні версії з інтерпретацією ранішою, наприклад Джессі Норман (1945 – 2019)– афроамериканської співачки¹¹, яка записала ламенто в 1999 році. Перше, що звертає на себе увагу – відступність речитативу. Темп арії обрано доволі повільний. Голос співачки характеризується великим об'ємом і доволі широким вібрато. Друге проведення теми арії проходить на тихішій динаміці. На слові «create» використовується групето а точніше «поворот» («turn») навколо III ступеня. Такої прикраси ми ще не зустрічали в інших виконавських версіях. Друга частина починається з *crescendo* на речитації, в чому можна бачити ознаки прийому *esclamazione*. Друге проведення другої частини звучить тихіше, що компенсується більш сильною динамікою на кульмінацію. На завершення співачка вводить коротку трель (передостанні такт), чого ми не зустрічали у інших виконавиць.

Порівнюючи різні інтерпретації, можемо відзначити, що в цілому місце застосування прикрас співпадає - це, як правило, друга чи третя долі такту і ніколи – не перша; це кадансові зони першого та другого речень, а також фінальний каданс. При цьому самі прийоми, які обирають виконавиці – відрізняються. Так, Патрісія Петібон застосовує аподжіатуру, мордент, напівтрель, *esclamazione*. Джойс ДіДонато – аподжіатуру, мордент, напівтрель. Обидві співачки змінюють мелодичні звуки в другому проведенні другої частини (малосекундовий хід замість речитації) Єва Зайчик – аподжіатуру, морденти, слайди, *trillo*. Анна Денніс використовує групето (*turn*), та *trillo*.

Загострення пунктирів згідно з традицією нерівних нот зустрічається у Патрісії Петібон і Анни Денніс. Найбільш цікаво з динамікою працює Патрісія Петібон, особливо в другому проведенні другої частини арії із *esclamazione*, співу з видиханням (що навіть супроводжується пониженням висоти), яка приводить до максимального загострення трагізму. Іншим співачкам не вдається так майстерно посилити афект, не підвищуючи динаміки. Як

¹¹ Посилання на відеозапис: Jessye Norman - A Portrait - When I Am Laid In Earth (Purcel URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jOIAi2XwuWo>)

правило, це повтор у них звучить як емоційно слабше, ліричне ехо попереднього. Застосування повтору, разом із тим, виправдане тяжінням до симетрії вокальної форми, завдяки чому арія набуває структури aabb, хоча насправді повтори не обов'язкові, оскільки підґрунтям для арії виступає форма варіацій на basso ostinato (чакона).

Висновки до Розділу 2. В другому розділі було здійснено аналіз інтерпретації двох арій da capo і однієї, написаної за принципами варіацій на basso ostinato. Він показав, що всі зазначені твори вписуються в поняття кантабільних, ліричних арій, які передбачають і мають час для використання прикрас і застосування каденцій, хоча в жодній вокалістці як такої каденції ми не побачили. Проте, так звані обов'язкові прикраси застосовуються деякими вокалістками доволі вправно і майстерно, що свідчить про глибоке розуміння принципів барокового співу.

Порівняння виконавських версій арії *Lascia ch'io pianga* Кірстен Блейз, Патриції Петібон, Джойс ДіДонато, Хе Чжун Кан показало, що всі, окрім останньої дотримуються принципів барокового співу і застосовують техніки messa di voce, аподжіатури, групето, trillo, vibrato, гамоподібні пасажі. Ступінь застосування вібрато у всіх співачок різний – у деяких воно служить свідомим прийомом (Кірстен Блейз), однак у більшості – це фізіологічна властивість голосу, яка проявляється на всьому діапазоні. Найбільше розмаїття прикрас ілюструють виконавські версії Кірстен Блейз і Джойс ДіДонато. Їх можна рекомендувати до вивчення вокалістами, які готують власну інтерпретацію даного твору.

Зіставлення різних інтерпретацій *Dite ch'ogni momento* – Алессандри Россі де Сімоне і Сусанни Рігаччі показало, що співачки застосовують такі техніки як дімініції (гамоподібні пасажі для заповнення стрибка), messa di voce, трелі, trillo, групето (turn), слайди (slide) і поодинокі – аподжіатури. Не зважаючи на меланхолійний зміст арії, аподжіатури майже не вводяться. Це можна частково пояснити тим, що сам текст арії уже значно відредагований

Маффео Заноном, і в ньому вже прописані численні аподжіатури, про що свідчать рясні малосекундові ходи з пунктирними ритмами.

Аналіз виконавських версій *Dido's Lament* Г. Персела – Патриції Петібон, Джойс ДіДонато, Єви Зайчик, Анни Денніс, Джессі Норман показав значне розмаїття в інтерпретації тексту арії, який вражає своєю простотою і відсутністю будь-яких зазначених прикрас. Співачки використовують окремі аподжіатури, слайди, морденти, напівтрелі. За умов скупості тексту і подвійного повтору матеріалу другого розділу актуалізуються і інші засоби виразності, зокрема динаміка. Найбільш майстерно її потенціал розкриває Партиція Петібон, правило якої можна сформулювати як: «кожна фраза “Remember me” має звучати по-різному». Крім того, вона застосовує прийом *esclamazione* (*crescendo* на одному тоні) і тихий спів на видиху, що розкриває стан відчаю. Найбільш сміливою з точки зору варіювання постає версія Єви Зайчик, яка керується іншим принципом: «повтор – це сигнал про необхідність варіювання», який дозволяє, з одного боку, реалізувати характерний для барокових арій принцип заповнення «голоного» тексту, а з іншого – компенсувати відсутність репризи *da capo* як зони варіювання, і водночас привести вокальну партію у відповідність до форми варіацій на *basso ostinato*, яка вимагає оновлення верхніх шарів фактури при кожному проведенні теми. Версія *Dido's Lament* Джойс ДіДонато, в цьому випадку – найменш цікава з точки зору застосування барокових технік, дещо одноманітна в плані динаміки і *vibrato*, в порівнянні із іншими співачками.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження проілюструвало, що питання виконавської інтерпретації барокових арії – складне і багатоаспектне, та вимагає від співака ґрунтовної підготовчої роботи, яка має включати послідовне вивчення старовинних джерел, сучасних публікацій, які «перекладають» зміст барокових трактатів сучасною мовою і пояснюють складні терміни; знайомство з різними виконавськими інтерпретаціями; опанування комплексу барокових технік і їх застосування в співі. І, якщо останнє може відбуватися паралельно із вивченням теоретичних аспектів, то аналіз виконавських інтерпретацій не має особливого сенсу без попередньої теоретичної підготовки, оскільки співак не зможе ідентифікувати прикраси, про які він не знає і оцінити відповідність інтерпретації духу бароко. Серед принципів інтерпретації барокових арій, які нам дозволив виявити аналіз наукової літератури і виконавських версій обраних арій, можна назвати наступні:

- виконання тексту барокової арії передбачає варіювання, співати «голий» текст – означає ігнорувати принципи барокового виконавства;
- якщо в арії відсутні натяки на прикраси чи відсутня форма *da capo*, це не привід не застосовувати прикраси чи варіювання;
- точний повтор матеріалу, як, наприклад, два однакових речення в межах першого розділу арії, може послужити приводом для варіювання, чим вміло користується, наприклад Єва Зайчик в інтерпретації *Dido's Lament*;
- серед орнаментів слід застосовувати хоча б обов'язкові – трель, мордент, аподжіатура, а при їх успішному опануванні, що передбачає вміння співати і розуміння, де вони доречні в музичному тексті та розсудливе використання, – і вільні прикраси, в тому числі дімініції (*divisions/diminution*);
- Каденція, хоча б така, що не виходить за межі метричної структури (*in-time*) є бажаним фіналом репризи *da capo*, однак сучасні інтерпретатори

не імпровізують їх «в процесі» і готують їх заздалегідь, що обумовлено обмеженим чи відсутнім досвідом імпровізації;

- якщо в арії мало тексту і він скупий з точки зору можливостей застосування орнаментики, слід приділити більше уваги динаміці, особливо там, де відбувається повтор фрази, як, наприклад «Rememeberte» в *Dido's lament*, чим успішно користується Патріція Петібон, максимально загострюючи афект страждання;
- барокова динаміка передбачує не тільки знайомі сучасному виконавцю відтінки, але й прийоми *messa di voce* (*crescendo+decrescendo* на витриманому тоні) та *esclamazione* (*crescendo* на одному тоні), що дає додаткові можливості для експериментів;
- немає єдиної думки щодо необхідності застосування *vibrato* в виконанні барокових творів, як і щодо ступеня його розповсюдженості, сучасні співачки ілюструють різний підхід, який відповідає їх розуміння *vibrato*, однак найцікавіші зразки інтерпретації ілюструють перевагу дозованого вузькоамбітусного *vibrato*, що служить як спеціальний прийом, який не використовується безперервно, а підкреслює певні моменти тексту; еквівалентом сучасного вібрато може сприйматися бароковий прийом *trillo*.

Виконуючи барокові арії, не слід забувати про загальні принципи барокового співу, як то вільний звук на всіх ділянках діапазону, і виконавського мистецтва в цілому, яке ґрунтується на п'яти чеснотах, сформульованих П. Ф. Тосі – розважливості, винахідливості (*Invenzione*), часу, мистецтва та смаку. Тим самим підтверджується, що застосування творчої фантазії, а не спів за шаблоном, є одним із найважливіших принципів барокового виконавства, який по-справжньому сприяє втіленню «духу» барокового мистецтва, що і втілює концепцію історично інформованої практики.

Перспективи дослідження полягають в вивченні творів інших барокових митців, а також арій бравурного типу, які можуть дати глибше розуміння

застосування принципів орнаментики, в порівнянні з ліричними (кантабільними) аріями, розглянутими в даній роботі

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блискуча прем'єра нової постановки від Open Opera Ukraine Г. Генделя “Ацис і Галатея” на головній сцені Академії URL: <https://knmau.com.ua/bliskucha-prem-yera-novoyi-postanovki-vid-open-opera-ukraine-g-gendelya-atsis-i-galateya-na-golovnij-stseni-akademiyi/> (дата звернення: 16.12.2022)
2. Гужва О. П., Н. Миколайчик. Інтерпретація вокальної музики епохи бароко на сучасному етапі (англійською: Interpretation of baroque vocal music at the contemporary stage). *Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей.* Дніпро: ГРАНІ, 2019. Вип. 16. С. 151 – 162.
3. Єфіменко А. «Ксеркс» і «Альчіна» на Генделівському фестивалі у Карлсруе. URL: <https://zbruc.eu/node/87487> (дата звернення: 16.12.2022)
4. Жаркова В. Б. Французький музичний театр XVII століття: специфіка взаємодії французької та італійської традицій. *Аспекти історичного музикознавства – VII: Барокові шифри світового мистецтва* : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2016. С. 6–21.
5. Жукова О. Триолі та їх контекст у нотному записі епохи бароко. Питання інтерпретації. *Київське музикознавство*, № 55, 2017. С. 112–122.
6. Закрасняна Ж. М. Барокова опера та її актуалізація в сучасній музичній культурі. *Молодий вчений*, № 10 (50) жовтень, 2017. С. 268–271.
7. Касьяненко М. А. Барочна вокальна стилістика як виконавська проблема (стратегії класу Є. С. Мірошніченко). *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 266—285.
8. Касьяненко М. А. Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошніченко: джерелознавчий аспект: дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 249 с.
9. Касьяненко М. А. Експериментальний оперний майданчик в Україні: з історії нереалізованого проекту. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 9. С. 333—344.

- 10.Коденко І. В. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 24 с.
- 11.Коденко І. В. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мистецтвознавства. Суми, 2021. 219 с.
- 12.Кречко Н. М., Якобенчук Н. О. , Грицюк О. Ю. Сучасна інтерпретація опер Генрі Перселла: «Дідона та Еней»: українські реалії. *«Молодий вчений»*. № 11 (51). 2017. С. 579 – 582.
- 13.Круглова О. В. Деякі проблеми інтерпретації вокальної музики епохи бароко. URL: http://8ref.com/5/referat_5257.html (дата звернення: 16.12.2022)
- 14.Мельник С. О. Виконавська драматургія вокальних творів епохи Бароко: наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту «Портрети барокової опери в сучасній інтерпретації»: на здобуття ступеня доктора мистецтва. Харків, 2023. 109 с.
- 15.Охманюк В. Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 3. С. 208 - 213.
- 16.Пальцевич Ю. Барокова опера у відкритому просторі URL: <http://mus.art.co.ua/barokova-opera-u-vidkrytomu-prostori/> (дата звернення: 16.12.2022)
- 17.Сліпченко О. С., Мельничук І. В., Дондик О. І. Арія з варіаціями ля-мінор (в італійському стилі) Й. Баха як приклад впливу італійської клавірної школи на творчість німецького композитора. *Молодий вчений*, 2017. № 11 (51). С. 674–678.
- 18.Чахоян С. Специфіка імпровізаційних розділів в італійській оперній арії da saro доби бароко. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. Київ, 2021. № 3. С. 202–208.
- 19.Юань Сінь. Жіночі образи в операх Генделя: сучасний досвід прочитання традиції: дис. докт. Філософії. Харків, 2023. 194 с.

20. Янко Ю. В. Виконавська інтерпретація опери у виставах оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. *Аспекти історичного музикознавства*. 2018, Вип. XIV. С. 92–107.
21. Яновська М.В. Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери: кваліфікаційна робота, ступінь вищої освіти «магістр». Кривий Ріг, 2021. 101 с.
22. 30 Italian arias of Baroque and Classical Periods/ Collected, Edited and Arranged by Michael J. Holderer. High Voice. 1st Edition. 2021. 109 p.
23. Bannatyne-Scott, Brian. A singer's Guide to the Great Composers: Purcell URL: <https://www.edinburghmusicreview.com/blog/0ebjlczf46kxmpwivi2sc5h3eno5gb> (дата звернення: 09.01.2023)
24. Brittain, Karen, Anne. A performer's guide to baroque vocal ornamentation as applied to selected works of George Frideric Handel: D. M. A. Dissertation/ The University of North Carolina Greensboro, 1996. 269 p.
25. Chung-Ahn, Gloria. An Introduction to the Art of Singing Italian Baroque Opera: D. M. A. dissertation. University of California, Los Angeles, 2015. 94 p.
26. Cristi A. A. Historically Informed Performance Of Handel's SERSE Comes To Opera Holland Park URL: <https://www.broadwayworld.com/bwwopera/article/Historically-Informed-Performance-Of-Handels-SERSE-Comes-To-Opera-Holland-Park-20220613> (дата звернення: 09.01.2023)
27. Dean, Winton; Knapp, J. Merrill. Handel's operas, 1704-1726. Woodbridge, Suffolk ; Rocheser, NY : Boydell & Brewer, 2009. 771 p.
28. Decker, G. The Language of Baroque Opera: Topic, Structure, and Characterization in Handel's Italian-Language Operas. 2011. URL: http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-0731 (дата звернення: 18.12.2022)
29. DeMarco, Laura. The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor. *The Musical Quarterly*. 86(1), 2002. Pp. 174–185.

30. DeMiero, Francis Gene. A Study of the Effects of the Italian Influence on the Vocal Literature of Handel for the Purpose of Proper Interpretation: master's thesis. Central Washington University, 1967. 46 p.
31. Eva Zaïcik. URL: <https://evazaicik.com/en/home/> (дата звернення: 11.04.2024)
32. Farrel, Jennifer Heather. Ornamentation and the affections in the opera arias of George Frideric Handel: DMA thesis, The University of British Columbia. 2008. 153 p.
33. Gable, Frederick Kent. Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato. *Performance Practice Review*: Vol. 5: No. 1, Article 9. 1992. 14 p.
34. Haendel : Lascia ch'io pianga, par Patricia Petibon. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Z5WUO7hsgCA> (дата звернення: 31.05.2023)
35. Haenisch, Zoe. Musical Drama in Monteverdi's L'Orfeo: How Aria, Recitative, and Ritornello Shape Drama. *2019 Festschrift: Claudio Monteverdi's Orfeo*. 2019. 12 p.
36. Handel G.F. Opera Rinaldo. Georg Friedrich Händels Werke. Band 58a. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1894. Plate H.W. 58a. 1896, 215 p.
37. Handel, Frederic G. and Millard, Harrison, "Lascia Ch'io Pianga" (1872). Historic Sheet Music Collection.833. <https://digitalcommons.conncoll.edu/sheetmusic/833>
38. Harris, Ellen T. Musical declamation. *Henry Purcell's Dido and Aeneas (2nd edn)*, Oxford University Press 2017. Pp. 98 – 122 <https://doi.org/10.1093/oso/9780190271664.001.0001>
39. Holland, Elizabeth Jane Violet. Purcell and the seventeenth-century voice : an investigation of singers and voice types in Henry Purcell's vocal music. PhD thesis, University of Sheffield. 2002. 210 p.
40. Howlett, Neil. Baroque Authenticity and the Modern Singer URL: <http://neilhowlett.com/baroque-authenticity-and-the-modern-singer/> (дата звернення: 18.05.2022)
41. Hye-Jung Kang (Soprano). Bach Cantatas Website. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Kang-Hye-Jung.htm> (дата звернення: 31.05.2023)

42. Jones, David L. Specific Issues Concerning the Professional Baroque Singer. URL : https://voiceteacher.com/baroque_singer.html (дата звернення: 18.05.2022)
43. Joyce DiDonato – Lascia ch'io pianga URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PrJTmpt43hg> (дата звернення: 25.05.2023)
44. Karlin, David. A character study in singing: Handel's Tamerlano at English Touring Opera URL: <https://bachtrack.com/review-handel-tamerlano-conway-english-touring-opera-hackney-empire-october-2022> (дата звернення: 09.01.2023)
45. Lamothe, Virginia Christy. Some Thoughts on Performance Issues in Monteverdi's 'Lasciate i monti' ("Orfeo," 1607). *Early Music*/ Oxford University Press. Vol. 36, No. 4 (Nov., 2008), pp. 533-545.
46. Lascia ch'io pianga URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Lascia_ch%27io_pianga (дата звернення: 25.05.2023)
47. Lascia ch'io pianga (Händel's opera Rinaldo); Voices of Music with Kirsten Blaise, soprano URL: https://www.youtube.com/watch?v=EKo_EmfEPWs (дата звернення: 25.05.2023)
48. Lawrence-King, Andrew. Baroque Opera then and now: 1600 & 1607, 1970-2020. URL: <https://andrewlawrenceking.com/2020/01/05/baroque-opera-then-and-now/> (дата звернення: 18.12.2022)
49. Lee, Junghyun. An understanding of style of Baroque ornamentation in Handel's operatic arias: a study of selected recordings (1950-2010s): DMA thesis. University of Kentucky, 2020. 187 p.
50. Lontananza, Op. 2, No. 1: Aria: Dite ch'ogni momento (Artist: Alessandra Rossi de Simone, Conductor: Roberto Gini. Ensemble: Ensemble Concerto URL: https://www.youtube.com/watch?v=is-H7Xv_L6w (дата звернення: 18.05.2022)
51. Lontananza, Op. 2, No. 1: Aria: Dite ch'ogni momento Artist: Susanna Rigacci. Conductor: Fabio Maestri, Ensemble: Complesso Barocco In Canto. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aWiIvsVrN5U> (дата звернення: 18.05.2022)
52. Lynch, Matthew. What would Handel do? Historically informed performance, then and now URL: <https://bachtrack.com/nov-2013-baroque-historically-informed> (дата звернення: 09.01.2023)

53. Mancini, Giovanni Battista. *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*. Milan, 1776/ Translated into English by Pietro Buzzi. Richard G. Badger: The Gorham Press. Boston. 2016. 197 p. URL: <https://archive.org/details/practicalreflect0000giam> (дата звернення: 25.05.2024)
54. Mani, Charulatha. Of Two Arias and Nine Ragas: Analysing Monteverdi through a Karnatik Lens. *Music Analysis*. Volume 41, 2022. Issue 3. p. 470-494. <https://doi.org/10.1111/musa.12204>
55. Menerth Edward F. Jr. Singing in Style Baroque. *Music Educators Journal*, 1966. P. 73– 107.
56. Miller, Lorin. From monody to modernity: an examination of the connection between early baroque opera and contemporary musical theatre: Thesis... for the Degree Master of Arts. California State University Dominguez Hills, 2014. 61 p.
57. Pier Francesco Tosi URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pier_Francesco_Tosi (дата звернення: 18.05.2022)
58. Rinaldo URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rinaldo_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rinaldo_(opera)) (дата звернення: 25.05.2023)
59. Sandgren, Maria. Becoming and being an opera singer. Health, personality and skills: Doctoral dissertation. Department of Psychology. Stockholm University, Sweden. 2005. 99 p.
60. Sergio Foresti about singing baroque music URL: <https://dueventi.com/interview-with-sergio-foresti/> (дата звернення: 18.05.2022)
61. Serwer, Howard J. On performing Handel's Operas. *The American Music Teacher*; Cincinnati, Ohio Том 34, Изд. 4, (Feb 1, 1985): 29 p.
62. Schick, Kyle. Improvisation: Performer as Co-composer /Music and Worship Student Presentations. Cedarville University 2012. 7 p.
63. Shumilina, Olha, Varakuta, Maryna. Baroque Opera on the Contemporary Ukrainian Theatre Stage: Ideas and Solutions. *Кув-Мохыла Humanities Journal*. 7 (2020). Pp. 225-232.

64. Simmons, Kaylee, Ann. The Use of Vocal Vibrato in Contemporary Performances of Early Formances of Early Music: thesis. Undergraduate Honors Capstone Projects/ Utah state university. Logan, UT. 2017. 52 p.
65. Smith, Tracy. Making sense of the 'vibrato wars': Exploration and application of varying vibrato in Handel's *opera seria* arias: a thesis... in partial fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Music Performance Studies. Schulich School of Music, McGill University, Montreal, 2016. 83 p.
66. Soprano Hyejeong Kang – Let Me Cry (Lascia Chio Pianga) [Відкритий концерт] 20200628. Оригінал: 소프라노 강혜정 - 울게하소서(Lascia Chio Pianga) [열린 음악회/Open Concert] 20200628 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KrI1ZmShSJA> (дата звернення: 25.05.2023)
67. Stratford, Michael David. Tradition and advance in Pergolesi's music, Durham theses, Durham University. 1973. 325 p.
68. Tosi, Pier. Francesco Opinioni de' cantori antichi e moderni. In Bologna per Lelio dall a Volpe. 1723. 119 p. [https://imslp.org/wiki/Opinioni_de%E2%80%99_cantori_antichi_e_moderni_\(Tosi,_Pier_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Opinioni_de%E2%80%99_cantori_antichi_e_moderni_(Tosi,_Pier_Francesco)) (дата звернення: 25.05.2024)
69. Tosi, Pier. *Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers* / Translated by Mr. Galliard. William Reeves bookseller, 1967. 197 p. URL: <https://archive.org/details/observationsonfl0000pier/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 25.05.2024)
70. Twelve Arias by Italian Masters / Edited from the original scores by Maffeo Zanon. English version by Nathan Haskell Dole. The Boston Music Company Vol I+ Vol II. 70 p.
71. Vanherle, Francisca Paula. *Castrati : the history of an extraordinary vocal phenomenon and a case study of Handel's opera roles for Castrati written for the First Royal Academy of Music (1720-1728)*/ The University of Texas at Austin. 2002. 157 p.

72. Wilson, Brian. Review Recording of the month (July, 10th, 2010) URL:
http://www.musicweb-international.com/classrev/2010/July10/Rosso_DGG_4778763.htm (дата
звернення: 09.01.2023)
73. Wistreich, Richard. Singing Handel, Then and Now. URL:
<https://handelfriendsuk.com/2019/09/01/singing-handel-then-and-now/> (дата
звернення: 09.01.2023)

ДОДАТОК

МУЗИЧНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 1. Музичний текст арії «Lascia chi' o pianga» в партитурі опери «Рінальдо»(Лейпциг, 1896 [36]):

(c. pag. 61.)

Largo.

(Violino I.) *pp*

(Violino II.)

(Viola.)

ALMIRENA.

(Bassi.)

Lascia ch'io pianga mia cru - da sor - te, e che so - spi - ri la li - ber - tà, e che so -

- spi - ri, e che so - spi - ri la li - ber - tà! *la sciu' ch'io pianga* mia cru - da sor - te, e che so -

- spi - ri la li - ber - tà.

f

(Fine.)

Il due - lo in fran - ga que - ste ri - tor - te, de' miei mar - ti - ri sol per pie -

- tà, — de' miei mar - ti - ri sol per pie - tà.

Da Capo.

Приклад 2. Музичний текст арії «Lascia chi' o pianga» в редакції Х. Мілларда [37] (арію транспоновано в теситуру mezzo – D-dur):

Andante. (66 = σ)

ARIA.

P La - scia ch'io pian - ga la du - ra sor - te e che so -
P Pei - ne cru - el - le! Dou - leur mor - tel - le! Mon cœur l'ap -
 Lass mich mit Thrä - nen mein Loos be - kla - gen, Ket - ten zu
 Here let my tears flow! Let hope my soul know, My heart is

mf

- spi - ri la li - ber - tà; e che so - spi - ri, e che so -
 - pel - le O li - ber - té. Par les a - lar - mes E par les
 tra - gen, welch' har - tes Ge - schick! Ket - ten zu tra - gen, Ket - ten zu
 long - ing For Li - ber - ty. My heart is long - ing, My heart is

f

- spi - ri, la li - ber - tà! La - scia ch'io pian - ga
 lar - mes Ce cœur est bri - se! Pei - ne cru - el - le!
 tra - gen, welch' har - tes Ge - schick! Lass mich mit Thrä - nen
 long - ing For Li - ber - ty. Here let my tears flow

f *ff* *pesante.* *p*

1390

la du - ra sor - te e che so - spi - ri la li - ber - tà.
Douleur mor - tel - le! Mon cœur l'ap - pel - le, O li - ber - té!
 mein Loos be - kla - gen, Ket - ten zu tra - gen welch' har - tes Ge - schick!
Let hope my soul know My heart is long - ing For Li - ber - ty!

Il duol in - fran - ga ques - te ri - tor - te de' miei mar - ti - ri sol
Quand se de - chaî - ne Sur moi la hai - ne Trop in - hu - mai - ne Oh
 Ach, nur im To - de find' ich Er - bar - men, er giebt mir Ar - men die
As - suage the sor - row to chains be - longing O, grant to - mor - row

per pie - tà, sì, de' miei mar - ti - ri sol per pie - tà.
Dieu, brisez ma chaî - ne, Bri - sez ma chaî - ne, Dans vo - tre bon - té!
 Ruh' zu - rüch, ja, er giebt mir Ar - men die Ruh' zu - rüch.
That I may be free, O, grant to - mor - row That I may be free.

Приклад 3. Музичний текст арії «Lascia chi' o pianga» із збереженням початкової теситури (редакція видавництва Schimon & Gumbert) :

Lascia ch'io pianga

G.F. Handel

Recitativ

Voice

Ar - mi - da, dis - pie - ta - ta! Col - la for - za d'a - bis - so ra - pim - mial ca - ro

Piano

ciel dei miei con - ten - ti e qui con duo - loe ter - no vi - va mi tie - ni in tor - men - to d'in - fer - no.

f

Larghetto

Si gnor! Ah! Per pie - ta, las - cia - mi pian - ge - re. Las - cia ch'o

fp

pian - ga la du - ra sor - te, E che so - spi - ri la li - ber ta. E che so -

spi-ri, e che so - spi - ri la li - ber - ta. Las - cia ch'io pian - ga la du - ra

sor - te E che so - spi - ri la li - ber ta.

Fine

Il duol in - fran - ga ques - te ri - tor - te de miei mar - ti - ri Sol

per... pie - ta... si de - miei mar ti - ri sol per... pie - ta.

D.S. al Fine

Приклад 4. Реприза Да Саро арії «Lascia chi' o pianga» в версії сопрано Хе Чжун Кан (розшифровка – С. Полянська):

Soprano

Las-cia ch'o pian-ga la-du-ra sor-te E che so-

6 spi-ti la li-ber-ta E che so-spi-ri, e che so-

12 spi-ri la li-ber-ta. Las-cia ch'io pian-ga la-du-ra

18 so-te E che so-spi-ri la li-ber-ta.

Приклад 5. Реприза Да Саро арії «Lascia chi' o pianga» в версії Кірстен Блейз (другий, останній період) (розшифровка – С. Полянська):

Las-cia ch'io pian-ga, mia cru-da sor-te, e che sos-

6 pi-ri la li-ber-ta.

Приклад 6. Дж. Б. Перголезі, Арія «*Dite ch'ogni momento*». Перша строфа.
Виділені різні виконавські труднощі:

mp
Di - te ch'o-gni mo - men - to d'es - sa chia mo, chia - mo e ram -
Tell me as time goes fly - ing, Why to her I call ev - er

tr
men - to e nel piu gra - ve duo - lo non ho - per
sigh - ing? And why, when woes come thronging, The on - ly

mi - o con-suo-lo ch'il so - lo la - gri - mar, ch'il so -
cure for my long-ing Is tears, sweet balm of tears, Is tears,

poco rall. *a tempo*
- lo - la - gri - mar, ch'il so - lo - la - gri - mar.
- sweet balm of tears, is tears - sweet balm of tears?

Приклад 7. Дж. Б. Перголезі, Арія «*Dite ch'ogni momento*». Реприза (da saro). Виділені фрагменти, в який Алесандро Россі де Сімоне, ілюструючи володіння мистецтвом варіювання, використовує принцип заповнення стрибка низхідним гамоподібним пасажем:

Di - te ch'o-gni mo - men - to d'es - sa chia - mo, chia - mo e ram - men - to e
Tell me as time goes fly - ing, Why I to her call, ev - er sighing, And

nel piu gra - ve duo - lo non ho - per mi - o con -
why, when woes come thronging, The on - ly cure for my

Приклад 8. Музичний текст арії *Dido's lament* Г. Персела:

68

No. 36. Реквіт.—“ТНУ HAND, BELINDA.”

Dido.
pp
 Thy hand, Be-lin - da: dark . . . ness shades me: On thy bo - som let me

rest: More I would, but Death in - vades me: Death is now a wel - come guest.

No. 37. SONG.—“WHEN I AM LAID IN EARTH.”

Larghetto. *Dido.*
pp *p*
 When I am laid . . . am

laid . . . in earth, may my wrongs . . . cre - ate No trou - ble, no

trou - ble in thy breast; When I am laid, . . . am

laid in earth, may my wrongs . . cre - ate No trou - ble, no

trouble in thy breast; Re - member me, re - member me,

but ah! . . for - get . . my fate. Re - member me, but ah! . . .

for - get my fate.

dim. *pp*