

УДК 78.071.1(450)(092):784.071.2

DOI 10.34064/khnum1-65.05

Мельник Світлана Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка творчої аспірантури
e-mail: aslvmezzo@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-8620-5801

Серената А. Вівальді «Gloria e Imeneo»: жанрово-стильовий аналіз

Пропонований аналіз одного з прикладів жанру барокової серенати – «Gloria e Imeneo» RV687 Антоніо Вівальді. Мета дослідження полягає у формулюванні типових та індивідуальних рис твору. У висновках сформульовано основні жанрові засади, серед яких: невеликий склад оркестру, невелика кількість виконавців, чергування арій (за принципом контрасту), речитативів та дуєтів. Указано, що основна форма, в якій написано арії, – da capo, у межах якої А. Вівальді демонструє витонченість мелодії, емоційність, характерність, що надає жанру шуканої індивідуалізації. З точки погляду виконання (аналіз здійснено на прикладі партії Глорії) відзначено віртуозну техніку, наявність різних видів мелізмів, необхідність опанування техніки дихання (необхідного для виконання тривалих фраз), уміння застосовувати необхідну тембрику голосу (вокальна пластика). З комунікативної точки зору привабливість серенат для сьогоdnішнього слухача полягає в тому, що вони є доволі мобільним жанром та захоплюють вокальною технікою на рівні з бароковою оперою, хоча й не потребують великих ресурсів для постановки.

Ключові слова: жанр серенати, вокальна музика XVIII століття, творчість Антоніо Вівальді, жанрово-виконавський аналіз, тембр меццо-сопрано.

Постановка проблеми. Жанр серенати, вельми популярний протягом певного історичного періоду (XVII–XVIII ст.) є прикладом, з одного боку, твору, що міг писатись «на потребу», а з другого – являє собою проміжний жанр між кантатою та невеликою оперою. Саме жанрова складова є дискусійним питанням в царині сучасного мистецтвознавства. Проте серед виконавців жанр серенати доволі популярний, бо не потребує ані коштовних декорацій, ані великого складу оркестру – він є мобільним як у сценічному рішенні, так і щодо складу та голосів. Саме тому цей жанр часто обирається для фестивалів старовинної музики. Авторку пропонованого дослідження запрошено для участі в постановці серенати А. Вівальді «Gloria e Imeneo» на літньому фестивалі 2023 р. «Go Festival Abruzzo» у м. Гуардіагреле (Італія) для виконання партії Глорії, що й спонукало до більш докладного вивчення партитури твору.

Аналіз останніх досліджень. Світове музикознавство вдається до вивчення жанру серенати в різних аспектах. Зокрема, у статті М. Табольта (Tabolt, 1982) проаналізовано серенату та її жанровий розвиток у Венеції XVIII століття. Ґрунтовним дослідженням є стаття Стефані Чарос (Tcharos, 2011), що присвячена вивченню серенати у Римі початку XVIII століття з точки зору функціональності, семантики та смислових конотацій. Безпосередньо серенатам А. Вівальді присвячена стаття Р. Кіндзеля (Kintzel, 2009), у якій автор вдається до дослідження співвідношень слова та музики. Партитура (видання Ricordi) містить великі анотації А. Боріна (Borin, 2016) з докладним логіко-структурним аналізом словесно-музичного тексту¹.

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

¹ Партитура надана авторці дослідження організаторами фестивалю «Go Festival Abruzzo».

У дисертації Г. Омельченко Агай-Кухі (Омельченко Агай-Кухі, 2020) авторка, вивчаючи жанр сольної кантати, зокрема у XVII–XX століттях, звертається також до аналізу жанру серенати, торкаючись дискусійних питань жанрового інваріанта та жанрових засад.

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

Мета статті – сформулювати основні засади жанру барокової серенати й визначити типові та індивідуальні риси на прикладі серенати «Gloria e Imeneo» А. Вівальді.

Методологія дослідження базується на засадах жанрово-стильового та інтонаційно-драматургічного і виконавського аналізу.

Наукова новизна пов'язана зі спробою простежити розвиток жанру серенати епохи Бароко в Італії (Рим і Венеція) та формулюванням жанрово-стильових та виконавських параметрів серенати у творчості А. Вівальді на прикладі «Gloria e Imeneo».

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

Автор зазначає, що прообразом серенати є серенада закоханих, яку традиційно виконують під вікном коханої людини².

² Це пов'язано з тим, що серенати «від самого початку належали до царини народної музики і ніколи не мали чіткої структури, щоб вважатися жанром у будь-якому реальному сенсі», як зазначає М. Тальбот (Talbot, 1982: 1).

Жанровий характер серенати поєднує риси камерної опери та кантати, до того ж, як указує С. Чарос (Tcharos, 2011), така ж двоїстість стосується й *azione*, й *componimento*. «Не всі музикознавці поділяють нашу точку зору, – пише авторка, – згідно з якою цей термін використовували й повинні використовувати в аналітичних цілях у широкому значенні, яке охоплює багато інших творів із різними оригінальними назвами, як-от *Festa*, *Introduzione* й т. і.» (Tcharos, 2006: 528). Авторка зазначає, що у XVII–XVIII століттях твори типу серенати традиційно виконували на римських площах як форму політичної та династичної пропаганди. І хоч головною особливістю цього публічного дійства були звукові ефекти, що створювалися великими інструментами, «серената являла собою складну виставу, і музика була лише одним з елементів у низці інших проявів. Хоча музика, безсумнівно, була важливою частиною серенати, роль музики в цій багатогранній виставі та її вплив на слухачів залишаються неясними. Частково ця неточність пояснюється тим, що серената може бути віднесена як до публічного, так і до домашнього музикування» (Tcharos, 2006: 528). Для творів указанного жанру є характерними виразні мелодії, вишукане фразування та «елегантне» використання гармонії. С. Чарос зазначає, що «баланс між інструментальними та вокальними партіями створює чарівну атмосферу, яка підкорює слухачів на відкритих майданчиках» (Tcharos, 2006: 528).

Щодо тематики жанру відзначимо, що вона традиційно до барокової естетики варіювалася від зображення любовних стосунків до пасторальних сцен і міфологічних сюжетів, а інколи створювалася як урочистий твір на особливий випадок (така практика була притаманна творам початку XVIII століття). Однак з розвитком мистецтва серената знала впливу інших жанрів (опера, кантата), а її форма підкорялась засадам композиторських стилів. Зокрема, С. Чарос указує, що Перголезі «надав серенаді сентиментально-емоційного відтінку, який став дуже популярним у слухачів» (Tcharos, 2006: 528). Індивідуальних рис набула серената й у творчості А. Вівальді.

Автор передмови та анотацій до видання серенати «Глорія і Гіменей» А. Борін вказує, що композитор написав цей твір на замовлення французького посла на честь одруження 15-річного ко-

роля Франції Людовика XV і польської княжни Марії Лещинської 1725 року (сценарій Доменіко Лаллі). Прем'єра відбулася у французькому посольстві у Венеції. Згідно з офіційними джерелами, «венетіанські серенади того часу часто виконували вночі просто неба, десь між кантатою і оперою, з мінімальною постановкою і сценографією» (Borin, 2016: 23)³.

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

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

1. Арія Глорії «Alle amene franche arene» (Andante), F – d – F
2. Арія Гіменей «Tenero fanciulletto ardere fa la face» (Allegro), c – Es – c
3. Арія Глорії «Questo nodo e questo strale» (Allegro), e – fis – e
4. Арія Гіменей «Scherzeran sempre d'intorno (Andante molto), a – C – a

³ Композитор почав створювати серенати з 1708 року (на п'ять років раніше, ніж опери) й працював протягом усього життя, хоча збереглося лише вісім серенат.

5. Арія Глорії «Godi pur ch' il caro, caro sposo» (Allegro), D – h – D
6. Арія Гіменея «Care pupille» (Allegro), g – c – g
7. Арія Глорії «Al seren d' amica calma» (Andante molto), F – d – F
8. Дуєт Глорії і Гіменея «Vedrò sempre la pace, la pace», (Allegro), e
9. Арія Гіменея «Se ingrata nube languire il Sole fa su nel Cielo» (Allegro), D – h – D
10. Арія Глорії «Ognor colmi d' estrema dolcezza» (Allegro non molto)? E – cis – E
11. Дуєт Глорії і Гіменея: «In braccio dei contenti» (Allegro), F – d – F

А. Борін (Borin, 2016) вказує, що на відміну від *La senna festeggiante*, де широко використовується речитативний супровід, усі строфи *verzi sciorti* в RV 687 написані без інструментального супроводу, крім basso continuo. Вибір простого речитативу, ймовірно, зумовлений радше часовими факторами та конкретними обставинами композитора, ніж музичним мисленням. Загалом це більш «нейтральний» підхід, ніж речитатив, що використовується в операх того ж періоду. Фактично у своїх оперних партитурах А. Вівальді співвідносить простий речитатив із двома стилями, які німецький теоретик Фрідріх Вільгельм Марпург називає «історичним» і «патетичним», віддаючи явну перевагу другому: «Тривалість, що відводиться на кожен акорд, зазвичай, особливо в історичному, в патетичному речитативі визначається інтервальними правилами, тоді як у патетичному речитативі вона визначається підйомом і спадом емоції» (Marpurg, 1763: 263).

Як зауважує А. Борін (Borin, 2016), ці два типи речитативу відрізнялися використанням низки специфічних стилістичних прийомів, особливо в другому (патетичному) стилі, де дуже значною була присутність дисонансів (особливо акордів зі зменшеною сьомою). У театрі того часу обидва стилі змішувалися в рамках одного речитативу, іноді переходячи від героїко-риторичного до патетичного (або навпаки) залежно від мінливого тексту поеми. Дослідник указує, що одним із найяскравіших аспектів цього є поділ тексту за метричними та просодичними ознаками. Як правило, безперервно звучать тільки

семискладові рядки (*settenari*), а односкладові (*endecasillabi*) дуже часто перериваються в місцях поетичних цезур (або між дрібнішими синтаксичними одиницями). У результаті виходить дуже тонко артикульована музична канва, яка не завжди відповідає внутрішній артикуляції поетичного тексту – це особливість, характерна для оперного стилю А. Вівальді. З другого боку, сценічна постановка серенат, у яких інколи використовували дуже складні костюми та сценічні механізми, означала, що співаки виконували свої партії в сидячому положенні, на відміну від театру. Відсутність сценічної дії, ймовірно, стала вирішальним чинником, що спонукав композитора зробити речитатив більш жвавим, хоча й не «експресивним». Основне призначення речитативу протягом усього твору драматургічна – підготувати замкнуті музичні номери та зв'язати їх воедино. Крім планування серії модуляцій у кожному речитативі та співвіднесення тональності арії з тональністю каденції, що завершує речитатив, композитор використав й інші методи для забезпечення музичної зв'язності речитативу. А. Борін (Borin, 2016) зазначає, що в короткому речитативі, зокрема, це звук, спільний для всіх тональностей певної частини серенати. Автор наводить такий приклад (див. схему).

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

Стосовно інтонаційного матеріалу арій А. Борін вказує: «Зв'язки, що пронизують структурні одиниці *риторнелло*, бувають “адитивного” типу, коли зіставляються відносно самостійні елементи (два приклади), і “генетичного”, коли весь або більша частина музичного матеріалу запозичена з увертюри (сім прикладів). Фактура, навпаки, дуже різноманітна. Найпоширенішим (чотири приклади) є варіант, у якому мело-

дичну лінію ведуть високі струнні, а низькі струнні забезпечують гоморитмічний акомпанемент. Тональні траєкторії окремих арій <...> дають важливу інформацію про композиційну стратегію Вівальді» (Borin, 2016: 29). Зокрема, погодимось з автором, що найскладніший тональний розвиток відбувається в розділі *B* кожної частини: «У мажорних аріях строфи другої половини поеми завжди починаються у відносному мінорі, а в мінорних – у відносному мажорі (виняток становить арія “*Questo nodo e questo strale*”, де розділ *B* розпочинається в домінантному мінорі, але без модуляції). У третій частині відбувається подальша модуляція в мінорну тональність, яка підтверджується повною каденцією. У цих випадках вибір нової тональності досить різноманітний, а щодо транспозицій у заключній частині, то тут спостерігається стійка тенденція закінчення мажорних арій відносним мінором (у трьох випадках із п’яти) (за винятком повтору *da capo*), а мінорних арій – відносним мажором (у двох випадках із чотирьох)» (Borin, 2016: 30).

ESAMPLE 1. Recitative, Dall' eccelsa mia reggia.

The image shows a musical score for a recitative piece. The lyrics are: "Dall' eccelsa mia reggia, ove splende d'intorno di virtù e di grandezza il primo vanto scendo, ed in questo giorno che d'Inverno sfavillerà la face, al genio sempre augusto del gran re che la Senna ognor onora, applausi e voti offre la Gloria ancora." The score is divided into three lines of lyrics. Above the lyrics, there are boxes containing bar numbers: 7, 7, 11, 7, 11, 11. Below the lyrics, there are boxes containing letters: a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k. Below the lyrics, there is a musical staff with a treble clef and a 9-measure line. The notes are connected by a slur, and the letters a through k are placed above the notes to indicate their positions in the score.

Схема, наведена у передмові до партитури «Глорії та Гімenea» (Borin, 2016: 27)

Основні мотиви арій є структурними одиницями, які в процесі розвитку інтегруються на рівнях музично-поетичного тексту. Як зазначає автор передмови до партитури (Bořin, 2016), мотиви першого риторнелло, від якого походить більшість наступних риторнелло, можуть мати мелодійні, ритмічні чи регістрові особливості, характерні для інструментальної музики, особливо скрипкової, або ж від самого початку замислюватися за образом і подобою конкретних метричних особливостей поетичного тексту.

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

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

Кожна арія має свій характер та роль у циклі. Так, перша, «Alle amene franche arene», швидше об'єктивного змісту. Тим більше, що передує арії речитатив («З мого величного палацу, Де сяє перша гордість чесноти й величі, я спускаюся, і в цей день, коли обличчя Гіменея засяє, до вічно високого генія великого короля, присутність якого вшановує щогодини оплесками та голосами і знову пропонує Слава»⁴). Текст першої арії: «На приємні вільні арени, / о Великий Король, /приходить твоя наречена. Вона відчуває прихильність і віру до тебе. / Я з насолодою побачу, дійсно прекрасне те бажання, / яке буде мені вірним»⁵.

⁴ Цитується за виданням Ricordi 2016 р. Підстрочний переклад українською здійснено авторкою статті. Текст італійською: «Dall'eccelsa mia Reggia, ove splende d'intorno di Virtù e di Grandezza il primo vanto, scendo ed in questo giorno che d'Imeneo sfavillerà la face, al Genio sempre Augusto del Gran Re che la Senna ogn'or onora, Applausi e voti offre la Gloria ancora».

⁵ Італійський текст: «Alle amene franche arene, o Gran Re, vien la tua Sposa tutta affetto e tutta fè. Vedrò ben con piacer mio se pur bello è quel desio che per me sarà fedel, fedel per me» (переклад – авторки статті).

Інструментальний вступ побудовано на рішучих інтонаціях, що немов демонструють нестримне бажання наблизити момент весілля. Контрастно звучить основна мелодія вокальної партії, що має кантиленний характер. У процесі розвитку зустрічаються висхідні інтервальні секвенції та низхідні пасажі з треллю. Подібні фрази є нелегкими для виконання, бо не містять видимих ознак для дихання (пауз)⁶. Характер співу має бути світлим, з яскравим тембровим забарвленням. Контрастний середній розділ *aria da capo*, написаний в паралельному *d-moll*, також починається з кантилени та згодом насичена технічними орнаментами мелодія переростає у висхідні віртуозні пасажі. В цілому арія написана в зручному для меццо-сопрано діапазоні, складнощі для виконавця полягають у процесі виконавського формотворення та саме технології виконання вокалізацій. Так, А. Борін зауважує, що «в інструментальних аріях з яскраво вираженим ідіоматичним характером, таких як “*Alle amene, franche arene*”, викладення і розвиток мотиву вимагає двох взаємодоповнюючих структурних аспектів. Це синкоповане арпеджіо з повтореннями тоніки та домінанти, дві хроматичні тиради та короткий каденційний висновок. У центральному розділі *Fortspinnung* широко використовується так званий “ломбардський ритм” (або “шотландський клік”). Для неї характерне використання елемента *Nachsatz*, перефразованого у вступі. Наступні два риторнелло витримані в дусі мініатюрного першого риторнелло, але в першому риторнелло відсутній центральний сегмент *Fortspinnung*. Натомість усі голоси розпочинають із кантатного мотиву, дугоподібний контур якого охоплює п’ятий такт (інколи чверть або шосту чверть такту) і рухається здебільшого через серію нот» (Borin, 2016: 31).

Речитатив перед другою арією Глорії звернений до майбутнього подружжя: «О авантюрна пара, вже обрана долею, / Щоб зробити мене більш славетною, а вас щасливими, / Скільки може коли-небудь дати вам щасливих впливів / Кожна доброзичлива зірка / Для мене вони даровані, / І світ із подивом бачить це»⁷. Арія, що слідує за речитативом,

⁶ Виконання арії потребує тренування саме техніки дихання.

⁷ Текст італійською: «O avventurosa copia di già scielta dal fato a render me più illustre e te felice. Quanto darti può mai di lieti influssi ogni benigna stella, per me ti sia concessa, e il Mondo con stupor in te ciò veda».

«Questo nodo e questo strale», розвиває піднесений мотив: «Цей вузол і ця стріла, / оскільки вона відкрила життєву рану, вона більше не зможе боятися. / Для того генія і для цього серця / Рівний дух, рівна цінність / Готується до тріумфу. / Цей вузол і цей спис»⁸. Вокальна партія в точності продовжує і повторює інструментальний вступ. Через унісонний збіг з акомпанементом свобода імпровізації останньої частини форми *da capo* є обмеженою. Мелодика містить інтервальні стрибки на малу сексту або на октаву на початку і низхідний рух гами в кінці фрази. Закінчується перший розділ, як і третій (*da capo*), подвійним бравурним пасажем вгору, що увиразнює цілеспрямованість характеру. З вокальної точки зору арія представляє певні складнощі: завеликі фрази потребують майстерності рівномірного розподілу дихання, інтервальні стрибки в другій частині та одразу перехід на швидку техніку вимагає утримання діафрагми та утримання ребер у стані вдиху. Напрямок пасажу треба тримати в уяві, щоб не підкреслювати кожен сильну долю, а об'єднати всю фразу і зробити арію цілісною. Виконавське формотворення також вимагає певного досвіду виконання великих арій, майстерність утримання уваги глядачів до своєї героїні.

Третя арія «*Godi pur ch' il caro, caro sposo*»⁹ піднесеного характеру: «Радуйся, що дорогий наречений... / завжди вірний буде тебе любити. / І дивлячись на миле обличчя, усі посміхалися, в ньому одному він віддзеркалиться»¹⁰. Музика підкреслює велич слів, починаючи стверджувально з тоніки на словах «Радуйся» і поступово підіймаючись пасажем вгору, знову повертається до тоніки, утворюючи хвилиноподібний малюнок. Арія написана в зручній теситурі, але переважно у низькому діапазоні, тому вимагає від співачки концентрації звуку у грудному резонуванні, причому звук не має бути занадто «широким», щоб його було чути понад оркестром. Треба слідкувати за згла-

⁸ Текст італійською: «Questo nodo e questo strale già ch'apri piaga vitale non potrà più paventar. Per quel Genio e per quel core equal spirto equal valore si prepara a trionfar».

⁹ Речитатив перед нею: «S'uniscan o mai sempre e sien i casti affetti delle più forti adamantine temper»/ «Нехай вони ніколи не з'єднаються завжди, і будуть цнотливими прихильностями. Найсильнішої, непохитної вдачі».

¹⁰ Текст італійською: «Godi pur ch' il caro, caro sposo già fastoso sempre fido t'amerà. E mirando il vago viso tutto riso, in lui sol si specchierà».

джуванням грудного та головного регістрів, не ширити звук, виводячи його вперед, не губити головне резонування. Ще одна складність – це знов-таки довгі фрази, які вимагають роботи над диханням, причому дихання має бути активне, як на техніку стакато чи дрібну техніку.

«Al seren d'amica calma» – одна з найкрасивіших та поетичніших арій А. Вівальді, перлина серед всіх номерів серенати «Глорія та Гіменей». Вже в речитативі відчувається життєствердність кохання: «З золотих лілій під приємною тінню Фідо я залишаюся, де ти насолоджуєшся кожною безтурботністю»¹¹. Поміж інших арій «Al seren d'amica calma» відокремлює вишукана мелодійність. Вона побудована на широких інтервальних ходах, низхідних дрібних коротких пасажах – ніби струмок збігає донизу, озвучуючи слова «В безтурботній присутності друга, / цей привітний спокій душа стає прекрасним трофеєм. / Милосердя закоханого засяє яскравіше»¹². Арія тривала й тому для виконавця стоїть непроста задача не розривати фразу, співаючи її на одному диханні.

Сповнена радості й арія «Ognor colmi d'estrema dolcezza» – передостанній номер, що передбачає фінал серенати, підсумовує драматургічний розвиток і готує слухача до дуету Глорії та Гіменей: «Кожен, сповнений надзвичайної солодкості, / Ти, безперечно, благословенний у моїх очах. / Сумуючи за їхньою красою, я завжди хотіла би дивитися на вас. / Кожен раз наповнений надзвичайною солодкістю...»¹³. В ній також важливо витримати та не затягнути темп, вільно виконувати тривалі фрази. А. Борін вважає «*Ognor colmi d'estrema dolcezza*» (крім того, що вона містить особливу увагу на партій супровідного альту) арією з найінтенсивнішим обміном мотивами між інструментальним ріторнелло та вокальною партією. До речі, у виконанні арії залучаються довгі мелізми (*affetto* і *fedel*), які співаки виконують для ілю-

¹¹ Текст італійською: «De' Gigli d'oro sotto l'ombra amena fido ricovero stassi, ove godesi ogn'or pace serena».

¹² Текст італійською: «Al seren d'amica calma divien l'alma bel trofeo d'amore e fè. Spenderà più luminoso quel amabile riposo d'un amante cor mercè».

¹³ Текст італійською: «Ognor colmi d'estrema dolcezza, siate al certo beati occhi miei, d'estrema dolcezza sin'or colmi voi siete beati occhi miei. Vagheggiando la loro bellezza sempre lieti mirar vi vorrei».

страції ключових слів і в яких використовується мотивний матеріал, запозичений із риторнелло. Виконавські складнощі також становлять неймовірно довгі фрази, які потребують філігранного підбору дихання, швидкого та активного, утримання форми арії – все це вимагає майстерності та досвіду від співаків і від диригента.

У двох ансамблевих номерах – «*Vedro sempre la pace*» та «*In braccio de' contenti*» – вокальна складова є доволі традиційною: взаємодія двох солістів будується винятково на простих кліше. Це одноманітний вступ із паралельним рухом обох голосів, розробковий розділ, який складається з тональної послідовності, що містить здебільшого три-шість тактів, та імітаційні прийоми, які збігаються з текстом арії і додають зарозумілості діям героя або підкреслюють кульмінацію, короткі фрагменти вокальної поліфонії вільного стилю, особливо зосереджені на підході до заключної каденції. З точки зору формотворення другий дует написаний у формі *da saro*, перший – двочастинний. Мораліте, з яким закінчується твір, вкладений у слова останнього дуету: «В обіймах задоволених / Кожна душа насолодиться щастям, / Її насолода дорожча. / Вже щасливим більше виблискує / Обличчя до прекрасної насолоди. / В обіймах щасливого»¹⁴.

Висновки. Жанр серенати в Італії XVIII століття був доволі розповсюдженою формою композиторського висловлювання.

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

Проаналізований твір «Глорія та Гіменей» Антоніо Вівальді яскраво демонструє *жанрові* ознаки серенати. Так, за «сюжетом» він оспівує чесноти пари, яка одружується, побудований за принципом контрастних арій від кожного з двох основних персонажів (контраст тембрів, тональностей). Також до основних жанрових засад належать: невеликий склад оркестру, невелика кількість виконавців, чергування арій, речитативів та дуетів. Основна форма, в якій написано арії, – *da saro*, у межах якої А. Вівальді демонструє витонченість мелодії,

¹⁴ Текст італійською: «*In braccio dei contenti godrà felice ogn'alma più caro il suo piacer. In sen d'amica calma già lieta più sfavilla face al bel goder.*»

емоційність, характерність, що надає жанру шуканої *індивідуалізації*. Наведений аналіз продемонстрував тісний зв'язок між усіма компонентами жанру: словом, інструментальним супроводом та вокальними партіями, що, без сумніву, сприяє цілісності твору (який зовсім не сприймається як набір номерів, навіть при концертному виконанні).

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

З *комунікативного* погляду привабливість серенат для сьогоденного слухача полягає в тому, що вони є доволі мобільним жанром (короткі за тривалістю) і захоплюють вокальною технікою на рівні з бароковою оперою, хоча й не потребують великих ресурсів для постановки.

Перспектива подальшого дослідження полягає у висвітленні інтерпретаційних аспектів жанру серенати і складанні методичних рекомендацій для виконавців, зокрема – на основі особистого досвіду презентації партії Глорії авторкою статті й роботи над твором А. Вівальді в межах фестивалю барокового мистецтва в Італії, що дозволить включити аналізований твір до панорами репертуарних творів сучасних українських митців.

ЛІТЕРАТУРА

- Омельченко Агай-Кухі, Г. (2020). *Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: НМАУ імені П.І.Чайковського.
- Табуліна, О. (2022). Барокова серената при дворі австрійських Габсбургів у контексті італійської культурної експансії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 134. Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи, 41–50. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269595>
- Borin, A. (2016). La Gloria E Imeneo, RV 687 Composed by Antonio Vivaldi (1678–1741). UMPC Critical Editions. Ricordi. Score.
- Durante, E., Marellotti, A. (1989). Cronistoria del concerto della Dama Principalissima Margherita Gongaza Dieste. Firenze.

- Kintzel, R. (2009). Vivaldi's Serenatas Revisited, I. The «French Serenatas» of 1725–1727: Gloria e Imeneo, La Senna festeggiante and L'unione della Pace e di Marte. *Studi vivaldiani*, 33–79.
- Macchini, G. (1777, 1970). *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Bologna.
- Marpurg, F.-W. (1763). *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Bimstiel: Berlin. Vol. 2.
- Talbot, Michael (1982). The Serenata in Eighteenth-Century Venice. *Royal Musical Association Research Chronicle*. Taylor & Francis, Ltd, 18, 1–50.
- Tcharos, Stephanie (2006). The Serenata in Early 18th-Century Rome: Sight, Sound, Ritual, and the Signification of Meaning. *Journal of Musicology*, 23 (4), 528–568.
- Tcharos, S. (2011). *The serenata in the eighteenth century. Music for the salon and concert room*. Cambridge: University Press, 492–512.
- Tosi, P. F. (1904). *La scuola di canto dell'età dell'oro – XVII secolo. Riflessioni di cantori antichi e moderni*. Napoli.

REFERENCES

- Omelchenko Aghai-Kuhi, G. (2020). *The solo cantata genre of the European tradition in historical development (the XVII–XX centuries)*. (Dissertation for a degree of a candidate of art history). Kyiv: P. I. Tchaikovsky NMAU [in Ukrainian].
- Tabulina, O. (2022). Baroque serenade at the court of the Austrian Habsburgs in the context of Italian cultural expansion. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*. Issue 134. Modern theoretical musicology: problems, innovations, analytical approaches, 41–50. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269595> [in Ukrainian].
- Borin, A. (2016). *La Gloria E Imeneo, RV 687 Composed by Antonio Vivaldi (1678–1741)*. UMPC Critical Editions. Ricordi. Score [in English].
- Durante, E., Marelotti, A. (1989). *Cronistoria del concerto della Dama Principalissima Margherita Gongaza Dieste*. Firenze [in Italian].
- Kintzel, R. (2009). Vivaldi's Serenatas Revisited, I. The «French Serenatas» of 1725–1727: Gloria e Imeneo, La Senna festeggiante and L'unione della Pace e di Marte. *Studi vivaldiani*, 33–79 [in English].
- Macchini, G. (1777, 1970). *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Bologna [in Italian].

- Marpurg, F.-W. (1763). *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Bimstiel: Berlin. Vol. 2 [in German].
- Talbot, Michael (1982). *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*. Royal Musical Association Research Chronicle. Taylor & Francis, Ltd, 18, 1–50 [in English].
- Tcharos, Stephanie (2006). *The Serenata in Early 18th–Century Rome: Sight, Sound, Ritual, and the Signification of Meaning*. *Journal of Musicology*, 23 (4), 528–568 [in English].
- Tcharos, S. (2011). *The serenata in the eighteenth century. Music for the salon and concert room*. Cambridge: University Press, 492–512 [in English].
- Tosi, P. F. (1904). *La scuola di canto dell'età dell'oro – XVII secolo. Riflessioni di cantori antichi e moderni*. Napoli [in Italian].

Svitlana Melnyk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
Graduate student of the creative graduate department
e-mail: aslvmezzo@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-8620-5801

A. Vivaldi's Serenade «Gloria e Imeneo»: genre-performing analysis

Formulation of the problem. *The article is devoted to the serenade genre, popular in the 17th–18th centuries, which is an example, on the one hand, of a composition that was written «on demand», for the occasion, and, on the other hand, it is an intermediate genre between a cantata and a small opera. In terms of genre and specifics of performance, an analysis of one of the examples of the genre of baroque serenade is offered – that is of Antonio Vivaldi's «Gloria e Imeneo» RV687.*

Analysis of recent research and publications. *The article includes studies of the solo cantata genre (G. Omelchenko Aghai-Kuhi), the development of the serenade genre in Venice of the 18th century (Tabolt), Rome (Tcharos), at the court of the Austrian Habsburgs (Tabulina); the problems of baroque art, opera and creative work of A. Vivaldi (Durante, Martelotti), the principles of baroque figurative singing (Machinni; Tosi). Kintzel's article and A. Borin's preface and*

annotations to the score (Ricordi edition) are directly devoted to A. Vivaldi's serenades.

The **purpose of the article** is to formulate the basic principles of the baroque serenade genre and to define typical and individual features on the example of «Gloria e Imeneo» by A. Vivaldi.

The **scientific novelty** is connected with an attempt to trace the development of the serenade genre of the Baroque era in Italy (Rome and Venice) and the formulation of the genre-stylistic and performing parameters of the serenade in the creative work of A. Vivaldi using the example of «Gloria e Imeneo».

The research **methodology** combines genre-intonation and performing types of analysis.

The **results** of the study contain a detailed analysis of the relationship between the text-instrumental accompaniment and the vocal part, which allows us to identify the individual features of A. Vivaldi's style, which were used by him in operas. The duality of the genre features of the serenade is emphasized: from the opera, it can have a simple plot, images of the heroes of the compositions, from the cantata – a small instrumental composition and the basic «static» of the characters (while the opera is characterized by dynamics according to the plot action).

The main genre principles are formulated in the **conclusions**, including: a small orchestra composition, a small number of performers, alternation of arias (according to the principle of contrast), recitatives and duets. It is indicated that the main form in which arias are written is *da capo*, within which A. Vivaldi demonstrates the sophistication of the melody, emotionality, character, which gives the genre the desired individualization. From the point of view of performance (the analysis was carried out on the example of Gloria's part), virtuosic technique, the presence of various types of melismas, the need to master the breathing technique (necessary for performing long phrases), the ability to use the necessary timbre of the voice (vocal plasticity) have been singled out. From a communicative point of view, the attractiveness of serenades for today's listeners is marked by the fact that they are a fairly mobile genre and excite with vocal technique on a par with baroque opera, although they do not require large resources for staging.

Keywords: serenade genre, vocal music of the 18th century, creative work of Antonio Vivaldi, genre-performing analysis, mezzo-soprano timbre.

Стаття надійшла до редакції 29 листопада 2022 року