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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ КСЕРКСА З ОПЕРИ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ «КСЕРКС»

Магістерська робота

У ГЕНЬФУ

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор
Ніколаєвська Ю. В.

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

У Геньфу

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП……*3*

РОЗДІЛ 1 ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ Г.Ф.ГЕНДЕЛЯ В СИСТЕМІ БАРОКОВОГО МИСТЕЦТВА……..……...*5*

1.1 Оперна творчість Г.Генделя: періодизація та стильові компоненти……*5*

1.2 Інтерпретаційні засади оперної творчості Г.Ф.Генделя……..*13*

Висновки до Розділу 1…….*23*

РОЗДІЛ 2 ОПЕРА «КСЕРКС»: КОМПОЗИЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

2.1 Новий погляд на бароковий сюжет…… *26*

2.2 Образ Ксеркса в контексті оперних портретів в творчості Г.Ф.Генделя……..……*3 2*

2.3. Специфіка виконавського створення образу Ксеркса: константне та змінюване…….*40*

Висновки до Розділу 2……..*44*

ВИСНОВКИ……..*47*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..*50*

ВСТУП

Постановка проблеми. Геній світового масштабу, творець нового музичного театру, опери якого є видатним явищем в історії європейської культури, Георг Фрідріх Гендель як митець, що історично належить одразу трьом національним культурам: німецькій, італійській та англійській. Геній Г.Ф.Генделя є універсальним, його продуктивність, драматургічний й музичний талант, який був визнаний ще за життя, привертають до нього погляди митців сьогодення.

В межах пропонованої роботи ми звернемося джо оперного спадку композитора. Гучні прем'єри і провали, які спіткали опери Генделя одразу після написання, період відносного забуття, а потім – відродження оперного театру композитора, яке відбулося у XX столітті, перегляд історичного значення оперного театру митця, формування нових виконавських текстологічних принципів – все це призвело до того, що нині опери Г. Ф. Генделя прикрашають репертуар кращих музичних театрів світу, складаючи левову частку їх репертуару; оперні фестивалі щорічно презентують публіці нові прочитання генделівських шедеврів. Аншлаги на прем'єрах, звучання арій композитора у кіно- та театральних виставах – все це доводить те, що оперне мистецтво барокового композитора подолало межі історичного часопростору.

В ракурсі вивчення виконавської специфіки та інтерпретації генделевських опер неможливо не згадати про такий напрям, як HIP (історично інформоване виконавство), в межах якого працюють диригенти, режисери, співаки, виконавці на музичних інструментах. Цим інтересом музичний світ завдячує роботі Ніколаса Арнонкура, сера Еліота Гардінера, Вільяма Крісті, які наразі є чи не найкращими інтерпретаторами опер Генделя. Варто згадати виставу «Теодора», яка спричинила справжній переворот щодо інтересу до генделівського спадку (Глайндборський фестиваль, Вільям Крісті, Пітер Селларс).

Отже, актуальність теми роботи пов'язана з незгасаючим інтересом до музичного театру Георга Фрідріха Генделя як з боку диригентів-постановників, режисерів, співаків, так й з боку мистецтвознавців та важливістю опанування:

- сюжетики оперних шедеврів Г.Ф.Генделя;
- специфіки музичного втілення;
- специфіки інтерпретації героїв оперних творів композитора (з огляду на зміну естетичних та технічних парадигм).

Об'єктом дослідження оперна творчість Г. Ф. Генделя, **предметом** – специфіка виконавського втілення образу Ксеркса в контексті сучасної практики історично поінформованого виконавства.

Мета роботи – розкрити особливості виконання оперних творів Г. Ф. Генделя, зокрема, опери «Ксеркс».

Мета обумовила необхідність розв'язання таких **завдань**:

- сформулювати ключові естетичні засади оперного стилю Г. Ф. Генделя;
- розкрити особливості тенденції щодо творення музичних характерів в операх композитора;
- надати загальну характеристику опери «Ксеркс» та зокрема, партії головного героя.
- обґрунтувати можливі виконавські підходи до стилістично переконливого прочитання оперних образів композитора.

Аналітичним матеріалом дослідження є партитура і клавір опери Г. Ф. Генделя «Ксеркс», виконавські прочитання сучасними представниками історично поінформованого виконавства:

-мецо-сопрано Енн Мюррей (вистава Англійської національної опери, Н. Хайтнер, 1985);

-мецо-сопрано Паула Расмуссен (Dresden, 2000);

-контр-тенора Луїджі Альва (Opera D`Oro, 2009);

-контр-тенора Франко Фанджолі (альбом оперних арій, 2018).

Також було долучено виконання А. Штолля, Ч. Бартолі та інших виконавців оперних шедеврів Г.Ф.Генделя.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході, що об'єднує такі методи: включає історичний, стильовий та інтерпретаційний методи:

- *історичний* – для осмислення історичного контексту оперної творчості Г. Ф. Генделя;
- *жанрового-стильового аналізу*, спрямованого на виявлення драматургічної природи опери і стильових моделей, на котрі спирається композитор при створенні музичних образів і оперного цілого;
- *інтерпретаційний (порівняльна інтерпретологія)*, що дозволяє виявити константне та змінне у виконавських версіях. В означеному ракурсі дослідження залучає поняття «аутентична виконавська стратегія» (Ю.Ніколаєвська), або стратегія реконструкції, яка визначена як «процес відтворення акустичної форми твору, що відповідає **звукообразу віддаленої у часі музичної епохи** (завдяки комплексу хронотопічних умов музикування: інструмент, артикуляція, фразування, динаміка)» [9, с. 331].

Теоретичну базу дослідження склали роботи наступної проблематики:

- творчості бароко та музичному театру Г. Ф. Генделя – монографії Н. Арнонкура, Р. Ролана, Ч. Хогвуда, В. Діна і Дж. Кнапа, С. Леопольд, A. Blyth, Fr.Chrysander дисертаційні дослідження І. Копоть, В. Руденко та ін.,
- з історії західноєвропейської музичної культури XVIII століття, у тому числі стильових проблем музичного театру, історичного розвитку жанру опери та вокального виконавського мистецтва – Н. Харнонкура, І. Іванової, М. Черкашиної, ІП. Луцкера і Л. Сусідко, Б. Гнидя, М. Черкашиної-Губаренко, Jose A. Bowen, A. Koch, R.Taruskin;

- з теорії інтерпретації, проблем сценічної та вокальної реалізації оперного тексту в сучасному театрі – праці Н. Гребенюк, Ю. Ніколаєвської, В. Москаленко, Л. Шаповалової, О. Стахевича, А. Бойко, Ч. Чживея, зокрема – барокової стилістики та інтерпретації в дослідженнях Karen Brittain, Arnold Dolmetsch, Andrew V. Jones; F.-H. Neumann

Особливо виокремимо найбільш грунтовні за методологічним підходом дослідження творчості Г. Ф. Генделя роботи англо-американських авторів В. Діна [27, 28], Дж. Кнаппа [36] та Ч. Хогвуда [32], які витримали кілька перевидань з доповненнями та уточненнями; розвідку німецької дослідниці С. Леопольд [7], що видана 2014 року.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в інтерпретаційному підході до вивчення оперної творчості Г.Ф.Генделя, зокрема, опери «Ксеркс».

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані в навчальних курсах дисциплін «Музична інтерпретація», «Історія вокального виконавства», «Історія західноєвропейської музики», «Оперна драматургія», можуть бути залучені до викладання інших дисциплін у закладах вищої освіти III–IV рівнів акредитації.

Апробація. Результати дослідження викладені під час двох конференцій: «Магістерські читання» (Харків, грудень 2022 р.), IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21 – 22 травня 2023 р.).

Структура дослідження. Дослідження складається зі Вступу, основної частини (два розділи з підрозділами), Висновками та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 53 сторінки, з них основного тексту 49 сторінок, список джерел включає 46 позицій.

РОЗДІЛ 1
ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ Г.Ф.ГЕНДЕЛЯ В СИСТЕМІ БАРОКОВОГО МИСТЕЦТВА

1.3 Оперна творчість Г.Генделя: періодизація та стильові компоненти

Опера seria у творчості Г.Ф.Генделя зазнала справжнього тріумфу й він справді вважається найвизначшігим композитором доби XVIII ст. За 30 років діяльності Генделем написано більше 40 опер, більшість з яких й понині є шедеврами.

Звертаючтись до основних стильових компонентів оперних творів Г.Ф.Генделя, окреслимо основні періоди його діяльності.

Так, перший нетривалий період охоплює роботу в Гамбурзі (1704-1706), де написано «Альміра», «Нерон» (1705), «Флоріндо, «Дафна», які композитор позначає саме назвою opera.

Не дивлячись на короткий термін в гамбурзьких операх було закладено важливі компоненти оперного стилю композитора. Найголовніше, що творчість Г.Ф.Генделя в межах цього періоду презентує справжню асиміляцію декількох традицій (власне гамбурзької школи, венеціальських та французьких), лібрето писалося як італійською, так й німецькою, орієнтація лібрето – на міфологічну та історичну сюжетику. В межах саме цих опер Гендель вдається до дирамізації сценічної дії, вводить велику кількість й хорів, й ансамблів, й танцювальних номерів, хоча концептуально арія персонажа залишається провідним компонентом твору. За інтонаційною основою можна відмітити пісенність, танцювальність, операм властива доволі чітка архітектоніка, Гендель звертає увагу на тональну логіку. Цікаво, що в серйозних операх включені комічні епізоди.

Варто зазначити, що поєднання різних сюжетів було закладено в традиції Oper am Gansemarkt. Зокрема це були як світські музичні драми, так й міфологічні, артичні, історичні, героїчні, релігійні сюжети. К. Хогвуд

відмічає, що «гамбурзька опера була складена з співставлення наступних компонентів: німецької Lied, італійської арії и французького танця» [32, с. 26]. Варто пам’ятати, що театр презентував себе як німецький національний (концепція Кристиана Постеля, Герхарда Шотта), тому такою поширеною стала практика перекладу лібрето німецькою. Відмітимо також важливу діяльність капельмейстера гамбурзького театру Р. Кайзера (з 1697 р.), який очолював театр в період 1703–1707. Його німецькі опери були доволі популярними та відомими (він автор близько 100 опер) завдячуючи мелодизму та мистецтву мелодекламації. Саме його творчість природно поєднувала традиції французів (колоритне інструментування, тонкі нюанси звучання), італійців (тип оперної арії, її віртуозність), німців (пісенний стиль, простота) – все те, що підхопив Г.Ф.Гендель.

Другий – італійський – включає опери «Родріго» (1707), «Агрипина» (1709), які позначені як «dramma per música». Протягом двох років Г. Гендель перебував здебільшого в Римі (ненадовго виїжджаючи до Флоренції та Венеції). На початку 1707 року він улаштувався там при дворі маркіза Франческо Марія Русполі, який став його головним покровителем. Композитор був його гостем близько двох років. Там він познайомився з такими діячами як П'єтро Оттобоні та Бенедетто Пам Філі. Вони так само, як і Ф. Русполі, були людьми величезного політичного впливу, багатства та соціального стану. Усі вони були великими шанувальниками мистецтва і вважали Г. Генделя вкрай талановитим. Він поступово увійшов у професійне музичне коло і став шановним колегою А. Кореллі та А. Скарлатті, познайомився з найкращими співаками та музикантами. На жаль, жоден з цих людей не міг підтримати прогрес німецького музиканта як оперного композитора, тому що на постановку опер у Римі з 1705 року було оголошено папську заборону. Цим пояснюється те що, що прем'єра першої італійської опери Р. Генделя відбулася у Флоренції.

За деякими відомостями, опера «Родріго» була написана на замовлення Фердинандо ді Медічі, з яким композитор познайомився після приїзду в

Італію. Початкова назва цього твору – Vincer se stesso e la maggior vittoria («Подолання себе є найбільша перемога»). Спочатку вона, ймовірно, була представлена у Palazzo Pitti при дворі Медічі. Потім, як вважають Р. Уівер, Н. Уівер та У. Дін, спектаклі «Родріго» здійснювалися в Teatro del Cocomero. Д. Барроус, ґрунтуючись на документальних підтвердженнях, наводить відомості про спектаклі, що відбулися 9 та 11 листопада 1707 року. На цих спектаклях був присутній Ентон Ульріх, який зафіксував цю подію у своїх нотатках. А. Ромагнолі (не називаючи саме місце постановок) наводить інформацію про п'ять прем'єрних показах опери період із 9 по 22 листопада 1707 року. Можливо, вистави давалися в театрі заміської вілли Pratolino, яка належала Фердинандо ді Медічі і була за 12 кілометрів від Флоренції. Дослідники зазначають, що опера «Родріго» мала надзвичайний успіх у публіки. У монографії Ф. Кризандера [26] наводяться рядки з книги Дж. Мейнверінга, де повідомляється, що Г. Генделю подарували «100 цехінів та сервіз. Це є достатнім свідченням його «сприятливого прийому» герцогом. Короткий італійський період є важливим у формуванні творчого стилю Г.Ф.Генделя з огляду на те, що композитор:

- зберіг власні напрацювання гамбурзького періоду та оволодів стилем італійської опери;
- подовжив номери, скоротивши їхню кількість;
- встановив емоційну та тематичний зв’язок увертюри з подальшим оперним викладом;
- зменшив роль інструментальних вставних номерів;
- збільшив роль речитатива secca;
- увів в обіг такі форми ансамблю, як терцет та квартет, які не були поширеними;
- орієнтувався на типовість обраних персонажів, хоча й через музичні характеристики яскраво диференціював їх;
- використовував італомовні лібрето, що сприяло популярності та поширенню його творчості.

Третій – лондонський – період не є цільним (може бути поділений на субперіоди). Він починається 1710 року, коли Гендель прибува до Англії.

Історична ситуація полягала в тому, що в Англії постійно функціонувало в той період лише 2 театри в Лондоні: Королівський театр Drury Lane й театр на площі Lincoln's Inn Fields. Вистави були невиразні, рівень доволі низький, лібрето – застарілі, музиканти – доволі безталанні. З іншого боку – можливість заробітка привертала увагу видатних італійських співаків, тож виконавський рівень був таки на достатньому рівні. У зв'язку з цим оперні спектаклі в цій країні, які раніше йшли лише англійською мовою, стають двомовними, а потім й зовсім пишуться італійською, що викликало заперечення прогресивної преси (зокрема проти цього виступали редактори популярних журналів «Tatler» та «Spectator» Річард Стіл та Джон Аддісон).

Тому поява такої крупної творчої особистості як Гендкель безсумнівно привернула увагу.

Плідним виявилось знайомство з поетом, драматургом, менеджером театру та театральним діячем Аароном Хіллом, який увів композитора в аристократичне суспільство та став автором сценарію «Рінальдо», до написання музики для якого Гендель взявся з великим ентузіазмом. За підсумком виконаної роботи, «Рінальдо» стала не тільки першою оперою самого Г. Генделя для англійської сцени, але і першою зразковою італійською оперою в історії театру Англії. Зазначимо, що «Рінальдо» – спектакль, заснований не на переробленому італійському лібрето. Це один із небагатьох зразків, що є оригінальним. Для англійської сцени подібна вистава опери seria стала першою. Ця постановка відрізнялася особливою пишністю сценічних декорацій та костюмів, а також застосуванням складної машинерії (про це свідчать ремарки у лібрето).

Її прем'єра відбулася в Королівському театрі Haymarket 24 лютого 1711 року. Ролі Рінальдо та Еустазіо співали провідні кастрати: Ніколо Гримальді та Валентино Урбані. Елізабетта Пілотті-Шіавонетті (сопрано) виконувала

партію Арміди, Ізабелла Жірардо (сопрано) – Альмірени. Франческа Ваніні-Бочі (контральто) виступила у ролі Гоффредо, її чоловік Джузеппе Бочі (бас) грав Арганта. Невелика партія Християнського мага була доручена кастрату Джузеппе Кассані.

До інших перших лондонських опер відносяться опери seria «Вірний пастух» (1 ред.), «Сцілла», «Амадіс Гальський»), лірична трагедія «Тезей».

Важливими надбаннями цього періоду стали:

- напрацювання типу героїко-патетичної «чарівної» опери;

- звернення до незвичайних («інфернальних») жіночих образів (Арміда, Медея, Мелісса), у зв'язку з цим – поява яскравих сцен-«заклинань»;

- важливість тональної драматургії (зокрема в опері «Амадіс»);

- урізноманітнення типів арій, аріозо, accompagnato;

- обирання форми дуету як основної форми ансамблю.

Найінтенсивнішим та, можливо, найзначнішим періодом генделівської оперної творчості стали 1720-1728 рр. – період першої «Королівської академії музики». Перелік включає 16 найменувань, серед яких – 3 редакції «Радаміст», «Муцій Сцевола», «Флорідант», «Оттон», «Флавіо», «Юлій Цезар», «Тамерлан», «Роделінда», «Сципіон», «Олександр», «Адмет», «Річард І», «Кір», «Птолемей».

Найважливішими надбаннями є;

- спирання на тематику переважно історичну та легендову;

- плідна робота з видатними співаками свого часу (Сенезіно, Куццоні, Фаустина);

- розвинення партії тенора («Тамерлан», «Юлій Цезар», «Роделінда»);

- драматургічно – побудова дії сценами (переважно), посилення інтонаційних, тональних зв'язків;

- тематичний зв'язок увертюри з наступною дією;

- використання усталених типів оперних героїв та водночас – індивідуалізація їхніх характеристик (психологічна, інтонаційна), створення

глибоких, неоднозначних, суперечливих героїв (Гізмонда і Адельберг в «Оттон», Акилла в «Цезарі», Тамерлан, Грімвальд в «Роделінді», Олександр, Адмет, Еміра і Хосров в «Кірі»);

-початок роботи з лібретистом Метастазио («Кір»);

- позначення своїх творів переважно «dramma per música» (тобто послаблення жанрового канону опери seria).

У подальші роки (1729–1733), продовжуючи працювати у «Королівській академії музики», Г.Гендель написав наступні опери в жанрі «dramma per música»: «Лотаріо», «Партенопа», «Еціо», «Созарм», «Орландо», в яких продовжував власні новації. Зокрема:

-тематика опер більше пов'язана з героїкою («Орлардо»). Тоюто менше міфологізовані сюжети, робота з лібретистом Метастазіо (Поро», «Еціо»);

- з драматургічної точки зору – більша різноманітність, складність та неоднозначність, внутрішній розвиток основних персонажів;

- залучення напрацювань неаполітанської школи мелодизму, додавання танцювальності інтонації арій;

-урізноманітнення ансамблевих форм та їх ролі («Партенопа» – квартет, терцет і 2 дуети, «Орландо – терцет і 4 дуети);

- роль інструментальних номерів;

- більша свобода у обраних вокальних сольних формах, відхід від замвнених номерів, тенденція створенняз розгорнутих сцен.

Протягом наступного періоду протиставлення власної творчості «Дворянській опері» (1733-1737) Гендель створив свої справжні шедеври в жанрі «dramma per música» – «Аріодант на Криті», «Свято на Парнасі» «Вірний пастух» (2 та 3 ред.), «Аріодант», «Альцина», «Аталанта», «Арміній», «Юстін», «Береніка». Всі опери характеризуються доволі великими інструментальними, хоровими, танцювальними номерами; вибудованими характеристиками основних та вторинних персонажів, стрункою тональною логікою творів.

Нарешті, пізній період оперної творчості Г.Ф.Генделя охоплює 1737–1741 рр. та характеризується більшим жанровим розмаїттям («Фарамондо» і «Ксеркс» – «dramma per música», «Гіменей» – «serenata», пастораль, «Дейдамія» – «melodramma»). Можна сказати, що ці опери – певне передбачення наступних змін (зокрема, лірико-комедійність в оепрі «Ксеркс», «Дейдамія». Опери цього періоду притаманний мелодизм, тональна логіка, динаміка розгортання сценічної дії, тонкий баланс мід типізованістю та індивідуалізацією персонажів.

Надана періодизація дозволяє позначити, що Г.Ф.Гендель дійсно поєднав в своїй творчості декілька великих європейських культур, що позитивно вплинуло на розвиток оперного жанру. Важливим є те, що зародження й основа генделівського мистецтва закладена в німецькій культурі, протестантському хоралі, органному інструменталізмі, італійська опера-seria і взагалі італьянізми, які проникають у його творчий стиль надали більшої прозорості фактурі творів. А британська фундаментальність спричинила новий поворот в його творчості та пошук нових різновидів сюжетів, драматургічних новацій тощо. Тобто на загал оперна творчість композитора демонструє синтез різних культур з яскравими самобутніми рисами кожної з них.

1.4 Інтерпретаційні засади оперної творчості Г.Ф.Генделя

Звернемось до деяких значних оперних творів Г.Ф.Генделя, які є яскраво презентують основні константи його оперного стилю.

Сюжети та персонажі. Як було відмічено, сюжетні інтриги жваво цікавили композитора, бо давали можливість урізноманітніти зокрема й музичну частину. Як приклад – опера «Альміра» (лібрето К. Фойсткінга, який суттєво переробив лібрето Дж. Панч’єрі, написано для Р. Кайзера), де для посилення інтриги, пов'язаної з любовними взаєминами, лібретист Фойсткінг запровадив нового персонажа – Белланте, принцесу Арандську.

На особливу увагу заслуговує комічний персонаж Табарко. У ньому можна вбачати взаємозв'язок із традиційними типами слуг венеціанської опери (наприклад, слуга Улліса з опери «Повернення Улліса»; Годівниця з опери «Коронація Поппеї» К. Монтеверді). Постановки гамбурзької опери відрізнялися засвоєнням традицій англійського побутового театру, популярного протягом усього XVII століття в Німеччині. Можна припустити, що постать Табарко певною мірою близька і «lustiger Person» на кшталт «спритного і сміливого» Ганса Вурста (інший тип Вурста – «повільний і незграбний»). У. Дін [27] відносить Табарко до персонажа, який представляється ще й французькою театральною традицією: окрім вживання французьких слів у мові це й гостра сатира, якою К. Фойсткінг обдаровує слугу.

Також в лібрето К. Фойсткінга була посилена видовищність шляхом зміни декорацій і додавання хорових і балетних номерів. На відміну від Дж. Панч'єрі, де балетні номери були вставними і не були прив'язані до сюжету, К. Фойсткінг робить їх частиною сюжетоскладання. Так, наприклад, дуже детально та барвисто опрацьовано сцену коронації та балу з оркестром на сцені в карнавальній ході континентів на початку III акта, де поєднуються вокальні та танцювальні номери. Лібретто Дж. Панч'єрі включає між актами вставні балетні номери: після I акта – танець із парасолькою, а після II – танець восьми іспанців. У цьому вбачається спільність із французькими театральними традиціями бароко. В «Альмірі», наприклад, присутні такі танці, як чакона, сарабанда, куранта, менует, буре, ригодон, жига, рондо.

Взагалі сюжети ранніх генделівських опер побудовані на літературних джерелах, що стосуються прямо чи опосередковано до міфології – дилогія «Щасливий Флориндо» та «Преображена Дафна» або середньовічної історії – «Зворотності царської долі, або Альміра, королева Кастильська», «Любов, придбана лиходійством, або Нерон», «Родріго», «Агрипіна» та «Рінальдо». Тематичну основу більшості сюжетів, у межах якої розгортається подієве оповідання, представляють «боротьба влади» і «любов», що розвиваються

відповідно у двох сюжетно-драматургічних лініях: історико-політичної (історико-героїчної) і любовної. У ділогії – міфологічної та любовної.

Одним із головних сюжетних мотивів, що розкривають тему «боротьби за владу», стає мотив жаги влади, що поєднує політичну та любовну інтриги, а також визначає вчинки персонажів. Так, у лібрето опери «Альміра, королева Кастильська», Осман, який прагне трону, зрікається відносин зі своєю коханою Еділією і зраджує її (I акт, 4 ц.). У лібрето опери «Нерон» «боротьба влади», з одного боку, розгортається між матір'ю – Агрипіною, дружиною – Октавією і самим Нероном. З іншого боку, Нерон бореться за одноосібну політичну владу над Римом та за любов Поппеї. Так, вчинками Агрипіни та Октавії у цій боротьбі рухають мотиви: спраги влади та зради, підступності. Дії Нерона-коханця визначає мотив обов'язку в усуненні перешкод на шляху до отримання обіцяної Поппеєю нагороди – взаємності у любовних почуттях. Цікаво, що в пасторальній дилогії «Щасливий Флориндо» та «Преображена Дафна» також позначається тема «боротьби за владу», що реалізується у протистоянні двох богів. Ведучим у ній стає сюжетний мотив помсти, який рухає вчинками Купідона. Вперше він з'являється в 2 сцені I акту, коли Феб насміхається над зброєю Купідона і той вирішує довести йому свою силу (Ти не хочеш моїм словам повірити, моя робота тебе навчить»). Він ранить Феба стрілою із золотим наконечником і народжує в ньому почуття кохання. Потім, коли Купідон бачить, що Феб марно намагається досягти розташування Дафни (8 сц., I акт), його охоплює сумнів у власній силі. Амур вирішує, що треба підкріпити її, отруївши серце Дафни, яка має встояти перед Фебом, завдавши йому любовних страждань. У результаті, Купідон доведе свою перевагу, як могутнього бога, наділеного владою управляти людськими долями, коли це стосується кохання.

Саме тема «кохання» і любовна сюжетно-драматургічна лінія, як це типово для лібрето опери seria межі XVII-XVIII століть, виявляється визначальною для сюжетики генделівських опер. Усі виявлені вище мотиви

історико-політичної (героїчної) лінії помітно поступаються багатоскладності та заплутаності любовної інтриги. Більше того, вони підпорядковані їй.

В опері «Агрипіна» політична інтрига, пов'язана з темою «боротьби за владу» вишикувана в ланцюжок подій: дізнавшись про смерть Клаудіо, Агрипіна хоче посадити на трон сина Нерона і просить підтримки вільних відпущеників Палланте і Нарчисо, обіцяючи кожному нагороду – правління з нею. Після з'ясування хибності цієї звістки, Агріпіна стає противником Оттона, який врятував Клаудіо і був названий його спадкоємцем. Поппея вступає у боротьбу проти Агріпіни після того, як зачіпають її щирі почуття до Оттона.

Вже в ранніх операх Генделя спостерігається його нетипове відношення до «типовості» персонажів. Тобто, з одного боку, Гендель бездоганно використовує існуючі «типи» з усталеними традиційними прийомами, афектами (наприклад, Паллантом, Нарцис, Лесбі, Юнона), з іншого – прагне індивідуалізації образу, час від часу змішуючи типи або в межах одного образу мішкуючи їх (так з’являється Агрипіна-головна героїня й інтриганка, Попея – м’яка й кокетлива, Клавдій – герой зі слабким характером та ін.).

Зокрема цікавим поворотом в «Агрипіні» є момент народження мотиву «гніву/ненависті» до власного сина (після того, як вона дізнається, що Нерон кохає Попею). Вона готова вбити Нерона, щоб самій залишитися при владі. Сюжетні мотиви жаги влади, зради, гніву/ненависті Агрипіни до Нерону народжують мотив підступності та «мотив удавання/обману». Так, у речитативі 3 сцени II акту Агрипіна, вдаючи, що відчуває любовні почуття до Сенеки, намагається підговорити його отруїти Нерона, обіцяючи місце на троні (арія «EntschliessBe dich nur/). У 10 сцені III акта Агрипіна заявляє про те, що Нерон здійснив підпал і Рим горить з його вини. Сенека, як персонаж, що виконує функцію згладжування політичних конфліктів та примирення матері та сина, наділений мотивами чесноти, обов'язку, як прояв поваги до

попередніх і справжніх правителів, мотивом оплакування. Так само, як і в «Нероні», Агрипіна – один із найсміливіших і завзятіших у своїх прагненнях персонаж. На наш погляд, у контексті даного лібрето її образ окреслений яскравіше, ніж у попередній опері.

В опері «Рінальдо» спостерігається яскраве сценічні рішення, видовищність (ймовірно, причиною є «чарівний» сюжет). Більше того, головний герой презентує мотив поєднання теми конфлікту «любов та війна». Чарівність сюжету в опері «Орландо» спричинила більшу деталізацію характерів (зокрема, яскравою є сцена божевілля Орландо і взагалі спостерігається цілісність його образу.

Цікавою є еволюція образу головної героїні в опері «Альцина» – від безпристрасної, навіть холодної чарівниці до жінки, яка страждає й пристрасно кохає.

Тож, можна підсумувати, що сюжети опер Генделя охоплюють тип «історико-легендарної» опери (до нього належать 33 опери) та «міфологічний» (14 творів). Можна вирізнити всередині типів відгалуження у бік «чарівності» та «казковості», «пасторальності» («Дафна», «Вірний пастух», «Флавіо» тощо). Поєднує Гендель ліричність та комедійність («Альміра», «Дейдамія», частково – «Ксеркс» та ін., деякі опери поєднані рисами з «балетною оперою» (тобто включають велику кількість танцювальних і хорових номерів), хоча й не є чистими типами («Альміра», «Аріодант» та ін.).

Сольні, хорові та ансамблеві номери. В операх Генделя велика роль вступних і заключних арій. Та й сам жанр арії (та її малих форм – арієта, аріозо) є засадничим для всієї драматургії. Гендель зазвичай ретельно відноситься до вибору типу висловлювання. Зокрема, в опері «Агрипіна» 37 з 50 номерів – це саме арії (та різновиди арієт, аріозо тощо). А, наприклад, якщо порівнювати його оперу «Альміра» з оперою на такий же сюжет Р. Кайзера, то в генделівській версії є зміни торкнулися структури опери. У І акті опери дует Османа та Раймондо замінено на хор, додано дві арії для

Консальво та Османа, а любовний дует заміщено завершальною арією Альміри у III акті. Дж. Панч'єрі в лібрето не передбачав хор ніде, крім як у сцені коронації, в опері Р. Кайзера міститься 8 хорів, у Г. Генделя – всього 3. Крім цього, К. Фойсткінг запозичив текст для трьох арій – «Leset ihr funkel den Augen» / «Прочитайте її іскорку в очах», «Liebliche Walder» / «Прекрасні ліси», «Werumb Geld», розширив сцену у в'язниці наприкінці II акту.

В часи творчості Г. Генделя в італійській опері-seria склалася чітка типологія арій і їх форм, проте жорстко регламентувалася їх кількість і порядок проходження в партії персонажів відповідно до ступеня їх значимості. Prima Donna (головна жіноча партія, сопрано), Primo Uomo (головна чоловіча роль, звичайно кастрат-альт, рідше сопраніст), тенор (частіше в амплуа «інтригана») отримували по 5 - 6 арій; Seconda Donna (друга жіноча роль, сопрано, рідше альт) та Secondo Uomo (друга чоловіча роль, другий кастрат або жінка-альт) - по 3 - 4, інші розподілялися між другорядними персонажами. Хоча в ряді опер Генделя кількість персонажів зростає до 8 і більше, він в основному дотримувався зазначених пропорцій.

Але генделівські арії відтворюють психологічну глибину персонажу. Гендель спирався на усталені типи арій (aria di bravura; aria di patética; aria di cantabile; aria di portamento; aria di parlante), хоча часто змішував типи, додавав інші жанрові основи (менует, сарабанда, гавот), залучав мелодії, близькі до народної пісенності (німецької або італійської). Композитор був схильний взагалі змішувати: жанри, форми, інтонації, афекти тощо, що дозволяло композиторові виходити за межі дозволених та типових образів, дій, сюжетних поворотів тощо. Тому при всій типовості барокових сюжетів генделівські – завжди особливі та індивідуалізовані. Арія зазвичай не зупиняє, а немов би продовжує рух дії, хоча в більшості форма арій типова (АВА з контрастною серединою, da capo, або зі скороченою репризою, з без контрастною серединою, тип середини-варіації на основну тему). Дослідники навіть доводять, що у трактуванні форм арій Гендель нерідко відходив від загальноприйнятих норм, зближуючи, наприклад, da capo з

закономірностями сонатної форми або звертаючись до пісенно-танцювальних, рондоподібних структур.

У таких оперних формах, як ансамблі, Гендель також має чималі досягнення. У нього цікаві дуети-конфлікти, де кожна партія викристалізована і звучить абсолютно індивідуально. Так написані дуети Рінальдо і Арміда, Амадиса і Мелісси, Аріадни і Тезея (він йде на бій з Мінотавром, вона намагається утримати його, він, впевнений у своїх силах, співає широку мелодію, вона ж – заперечує йому короткими, виразними репліками). Ансамблі часто з'являються в кульмінаційних моментах, служать важливим засобом розвитку дії. Як і сольні номери, ансамблі служать важливим засобом характеризації, розвитку персонажа. Рідше зустрічаються у нього ансамблі – терцети (всього 14), квартети (всього 3); але ще більш рідкісні хори, зазвичай це заключні «номери згоди».

Гендель завжди слідує драматургічній інтуїції. Так, якщо це треба, то він використовує саме замкнуті номери, а не сцени, як це сталося в опері «Рінальдо». На противагу, в опері «Юлій Цезар в Єгипті» пишність постановки затребувала збільшення числа статистів, зростання ролі хору і оркестру. Драматургія затребувала від композитора не тільки цього, але й посилення ролі сцен-монологів і розгорнутих сцен з великою кількістю учасників, також більш складні характери, які не вкладались у «типові», спровокували посилення ролі моносцен. Продовжується тенденція до до утворення наскрізних сцен в оепрі «Роделінда». Сюжетна драматургія опери та ускладнення оперних характерів в «Орландо» затребувала оновлення та різноманітності оперних форм (так, в опері 20 арій, 2 аріозо, 9 accompagnato, 4 дуети, терцет і заключний квінтет). В опері «Аріодант» навпаки впливи «балетної» опери призвели до зменшення кількості «чистих» арій, спричинили драматургічний рух дії до фіналів, уведення вільних вокальних форм.

Типи увертюри, інструментальні номери, інтонаційна драматургія. В «Альмірі» увертюра побудована у французьких традиціях

(повільно/швидко), в опері «Рінальдо» спостерігається інтонаційний зв'язок увертюри з останнім номером першої дії, арією Рінальдо. Крім того відмітимо оркестрову колористику для зображення моментів «чарівності». Подібне спостерігається й в «чарівній» опері «Альцина», в якій зберігається роль танцювальних, хорових та інструментальних розділів, що інтонаційно скріплюють конструкцію в цілому.

В опері «Юлій Цезар» спостерігаються тісні інтонаційні зв'язки між персонажами, їх взаємодія у вокальних та інструментальних номерах, як й в опері «Орландо». В опері «Аріодант» Гендель саме в інструментальних танцювальних номерах (у фіналах дій) концентрує основні ідеї, проводячи наскрізні тонально-інтонаційні арки. Новація Генделя полягає в тому, що увертюра може давати експозицію основного персонажа, встановлює тональний центр та пов'язана з іншими інструментальними розділами, хорами, танцями, «антрактами» до заключної дії. Нерідко II, III акт відкривають так звані sinfonía, оркестр є основним джерелом музичного відтворення картин битв, втеч, ходи, урочистостей. Але не тільки зображальність (причому яскрава та мальовнича) відрізняє оркестр Генделя – в аріях та речитативах, дуетах і ансамбль, оркестр є дієвою особою, внутрішнім «Я» героїв.

Традиції співу, вокальна специфіка, інтерпретація. Як відмічалося вище, Гендель змішує традиції італійського та німецького (пізніше – французького, англійського) музичного мистецтва. Так, в опері «Альміра» у Генделя із загальної кількості арій – 53, італійською мовою звучать 15. Німецька пісенна традиція часто показана в аріях, що наближаються за своїм типом до Lied, а італійська відображена в аріях da capo. Можна припустити, що Р Кайзер, слідом за ним і Г. Гендель, намагаються поєднати ці мови так, щоб з одного боку – підтримати національне мистецтво та уявити німецькі традиції, а з іншого – привнести «родзинку», показавши володіння технікою листа, властивого майстрам італійська оперна школа.

З іншого боку, в операх Генделя спостерігається збільшення ролі речитативу secco, і (особливо в операх гамбурзького періоду) – синтез різних речитативних манер, підкреслення декламаційних зворотів тощо (зокрема, в опері «Рінальдо»). Власне сам е всередині речитативів відбувається посилення тенденції до наскрізного розвитку, розгорнутих сцен. Декламаційним розділам генделівських опер притаманні напружена гармонія, сміливі модуляційні рухи, барвистий супровід і виразна вокальна декламація, що чергується з більш закругленими аріозними розділами. Вони ніколи не є формальними зв'язками між номерами. Вони вибудовуються у справжні діалогічні сцени (інколи цучасниками можуть бути й більша кількість персонажів). Вважається, що в генделівських операх використовуються розповідний (інформаційний); патетичний (передує наступному сольному номеру та передбачає афект, закладений в ньому) й драматичний (частіше за все включений до кульмінаційних сцен).

Вокальна лінія опер Генделя часто не тільки витончена, пластично-рельєфна, блискуча за звучанням, але емоційно природна: вона розкриває образ героя, його душевний стан. У кращих своїх творах Гендель долав той схематизм, яким часто грішили італійські оперні арії типу seria. Він прагнув до правдивого втілення життя, людей, їх пристрастей і почуттів у різноманітних поєднаннях, динамічних планах. Суміжні арії однієї оперної сцени зазвичай контрастують один одному.

Гендель насамперед – геніальний мелодист. Мелодика Генделя, якщо говорити про найзагальніші її риси, – енергійна, величава, має широкий, до різкості чіткий малюнок. Вона проста, узгоджена з ритмом, метрично врівноважена. Виняток становить, звичайно, акомпанований речитатив. Однак при повній органічності стилю, мелос цей відрізняється дуже великою різноманітністю інтонаційного ладу і малюнку. Ми зустрічаємо в ньому і «прямі лінії» суворого акордового контуру, характерні для «новонімецької» пісенності того часу, і розкішні фігуративні візерунки оперно-колоратурного типу; широкі звукові хвилі, розмашисті злети, круті

спади – і скуті рухи у вузькому діапазоні; чисту діатоніку – і хроматичні насичення; м'яку, співучість на консонансних інтервалах – і гостро напружені інтонації – септими, тритони, зосереджені в кульмінаційних фазах мелодійного руху. Ця багатоликість мелосу не тільки говорить про винахідливість композитора. У ній проявляється одна з корінних рис його стилю: конкретність, пластична зримість мелодійного образу, його здатність відтворити в русі мелодії постать людини, її жести, характер; відтворити ситуацію на сцені, деталі ландшафту або навіть втілити в образ-вимисел сутність філософського поняття.

Стосовно інтерпретаційних засад щодо виконання опер Генделя, наведемо декілька важливих моментів.

Так, ще Р. Роллан у 1906 р. [10], писав про те, що вивчення арій і речитативів композитора «ставить перед дослідником важливу проблему художньої інтерпретації, а саме питання про вокальну орнаментику» [10, с. 103]. Окрім цього, необхідним параметром є здатність імпровізувати.

Дослідники вокального стилю бароко говорять й про необхідність енергійного проговорення приголосних, інтонування голосних, наявність «ритмічних прикрас» (або inegalite – «нерівномірностях»), сутність яких полягає у відтворенні «нерівних нот». Р. Роллан згадує, що за часів Генделя співаки прикрашали його мелодії фіоритурами, мелізмами і каденціями і тому перші видавці опер композитора змушені були робити вибір: «чи опустити їх (що спотворило б історичну фізіономію тексту), чи відновити їх самому» [10, с. 103] та вказує, що фіоритури не були «вигадливою простою віртуозністю» вокалістів, як їх нерідко уявляють, але «плодом віртуозності обдуманої та підпорядкованої загальному стилю п'єси; їх призначенням було наголосити на виразність головних мелодійних ліній» [10, с. 104]. Запитуючи «чи варто в наш час відновлювати ці прикраси», автор вірний своїй думці про те, що за півтора століття смак слухача змінився і не варто нав'язувати публіці «старовинні речі з усіма їх зморшками» [там само, с. 104].

Про нове розуміння у виконанні музики Г. Генделя пише щодо другої половини XX століття і М. Черкашина-Губаренка, вказуючи на затвердження методів текстологічного аналізу, які розкрили проблему «поліваріантності нотних рукописів, що збереглися» [17, с. 358], закріплення позицій автентичного виконавства, що все більше поширювалися на постановочні рішення опер Генделя (після 1950-х рр.) та традиції, коли автентична манера їхнього озвучування «поєднується з новою концепцією театральної вистави» [там само, с.361] (з 1990-х рр.). Дослідниця підкреслює, що постановочні тенденції сучасного театру пов'язані з подоланням дискретності генделівської опери, в якій кожен персонаж претендує на роль головного героя [17, с. 362].

Відомим є факт того, що генделівські арії з погляду тексту є фактично поєднанням кількох коротких фраз і навіть однієї фрази. При цьому композитор мав високий ступінь свободи зв'язку слова та музики, і така свобода представляє широке поле для виконавських інтерпретацій – власне, імпровізування та орнаментики, які були потрібні від гарних співаків.

Висновки до Розділу 1

Опера була одним з основних жанрів епохи Бароко й Г.Ф.Гендель – одним з найвідоміших оперних композиторів доби. Ним створено такі твори як «Альміра», «Нерон» (1705), дилогія «Флориндо» і «Дафна», «Родріго» (1707), «Агрипина» (1709), «Ацис, Галатея і Поліфем» (1708), «Ринальдо», «Вірний пастух» (1712), «Тезей», «Сулла» (1713) «Амадіс Гальський» (1715), «Юлій Цезарь в Єгипті», «Тамерлан» (1724), «Роделінда» (1725), «Олександр» (1726), «Адмет» (1727), «Орландо» (1733), «Альцина» (1735), «Аріодант» (1735). Останні опери відносяться до пізнього періоду творчості, в який було створено й так звані «галантні» комедії «Партенопа» (1730), і «Ксеркс» (1738), «Гомонай» (1740), «Дейдамія» (1741).

Якщо підсумувати константне стосовно *сюжетів* Г.Ф. Гендель звертався до різних, як популярних в добу бароко, так й сміливих, новаторських. Здебільшого переважають історичні та міфологічні сюжети, героїчний епос. В середині сюжету обов'язково є основна ідея, навколо якої розкручується основна дія. Зазвичай це такі ідеї, як самопожертва, конфлікт (зовнішній, внутрішній, міжнаціональний), між почуттями і законом, боргом, ділом. Чинники сюжетів генделівських опер – в гостроті конфліктів, внутрішня боротьба основних героїв.

За *жанрами* опери Генделя різноманітні за задумом. Зазвичай Г.Ф.Гендель творив в жанрі опера-*seria*, яка презентує типові форми, засоби виразності та типізує почуття в афектах. Нагадаємо, що власне музична сторона будувалася навколо основного персонажа (його виконував соліст-кастрат або примадонна, які вражали публіку своїм голосом), звіди й образи, й вокальні форми були доволі типовими, а опера мала номерну структуру. Гендель значно розширив горизонти типовості персонажів й характерів, бо орієнтувався на видатних (й зазвичай конкретних) виконавців.Він писав опери історичні (краща з них – «Юлій Цезар»), опери-казки (краща – «Альцина»), опери на сюжети з античної міфології (наприклад, «Аріадна») або середньовічного лицарського епосу (опера «Орландо»).

Складові оперного тексту. З огляду на жанрові вподобання провідною музичною формою в оперному доробку Г. Ф. Генделя залишається арія. Це пов'язує композитора з традиціями італійської опери, дозволяє концентруватися на персонажі та дозволяє композиторові відшукувати нові художні прийми, характерні саме для конкретного амплуа чи характеру й відтак – в певному сенсі індивідуалізувати типове.

Гендель новаторськи поєднав в одну сцену наскрізної дії речитатив та арію. Арії вкрай віртуозні. Гармонічна мова достатньо багата, фактура супроводу – розвинена та багатошарова. Італійський оперний стиль проявляється насамперед у дивовижній красі і виразності арій. Яскравий мелодійний дар, особливо в арії lamento, робить деякі арії сучасними

класичними «хітами» (для прикладу: арія Ксеркса «Ombra mai fu» з опери «Ксеркс»; арія Альмірени «Lascia io pianga» з опери «Рінальдо»).

Афекти в операх Г.Ф.Генделя безумовно присутні. Але він ніколи не обмежується типовими афектами, йде за характером героїв, ускладнює їх, психологізуючи характер персонажа. Цікавим фактом є те, що Г.Ф.Гендель подекуди порушує закони жанру опери-seria (в лондонський період). Це стосується правила, що афект, увиразнений в арії одного героя, має контрастувати з наступним афектом і не може продовжуватися в партії інших персонажів. Але композитор завжди йшов за власним розсудом, створюючи не «тип», а вибудовуючи характер персонажу.

Інструментальні номери несуть важливе смислове навантаження. Зокрема увертюра французького типу, що зазвичай характеризується масштабним звучанням й помпезністю, повнозвучністю оркестру. Оркестр в опері є виразним, повноцінним, презентує динаміку сценічної драматургії

У *мелодичних лініях* в партіях оперних героїв Г. Генделя немає нічого надуманого, холодно-витонченого або зовні декоративного, як зазвичай бувало в мистецтві бароко. Самі жанрово-інтонаційні витоки його мелосу глибоко народні. Композитор звертається до фольклору – пісенності німецької, англійської, італійської. Як відомо, він використовував справжні народні мелодії та інтонації: вуличні вигуки, наспіви пісень. Арія-скарга Альміри з «Рінальдо» досі залишається однією з найулюбленіших народних пісень Англії.

Тож, творчий метод Генделя поєднує майже сценічно пластику мелодійного образу з розкриттям глибокого змісту явищ.

РОЗДІЛ 2
ОПЕРА «КСЕРКС»: КОМПОЗИЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

2.1 Новий погляд на бароковий сюжет

Опера «Ксеркс, або закоханий цар» – одна з останніх в доробку Г. Генделя, написана 1740 року на лібрето Н. Мінато[1] – репрезентує напрям пошуків композитора у сфері психологічної правди характерів, втілення в музиці душевного життя людини, органічності сценічної дії, що відповідало принципам естетики XVIII століття. Цим він проклав шлях в майбутні пошуки оперних композиторів.

В оперній творчості Г.Ф. Генделя опера «Ксеркс» дещо відокремлена. Сюжет доволі легкий, навіть комедійний, є перевдягання, плутанини, комедійний слуга. Тобто в цій опері сплелись риси комедії dell'arte та опери-buffa. Й це єдина суто комічна опера в доробку композитора, не дивлячись на те, що його здоров'я на той час знаходилось не в кращому стані. Але сам факт написання опери в оновленому стилі доводить, що Гендель ніколи не тримався за усталені форми, а відчував рух часу та нові віяння моди, слідкував за розвитком музичного мистецтва. Вона й досі вважається чи не найнестандартнішою зі спадку Генделя та провозвісницею оперних творів прийдешнього XIX ст.

Композитор розпочав роботу над оперою «Ксеркс» наприкінці 1737 року, коли Королівський театр замовив Генделю дві опери. Відомор, що перша дія була написана між 26 груня 1737 і 9січня 1738, друга дія була

[1] Лібретист опери Ніколо Мінато (нар. у. м. Бергамо, Італія, близько 1627- пом. у м. Відень, Австрія, 28 лютого 1698) був італійським поетом, лібретистом та імпресаріо. На початку своєї кар'єри з 1650 до 1669 років Н.Мінато працював у Венеції і з 1669р. у Відні аж своєї смерті. Його пам'ятають як великого лібретисати, що за своє життя написав понад 200 лібрето. Перше лібретто було написанов 1650 році для Франческо Каваллі, опера «Orimonte». У 1665 році він став помітною фігурою в управлінні Театру Сан-Сальвадор, але в 1669 році покинув Венецію, щоб зайняти пост у Відні в якості придворного поета імператора Леопольда I .

У Відні він написав понад 170 лібрето. Мінато також тексти для ораторій ораторій. Він залишився популярним лібретистом і після смерті, до його робіт часто звертались композитори, янаприклад Йоганн Адольф Хассе, Георг Фрідріх Гендель, Джованні Бонончіні.

готова до 25 січня, а третя 6 лютого, останні корективи було внесено до 14 лютого 1738 року. Прем'єра опери відбулася 15 квітня 1738 року у Лондоні. Перша вистава провалилась і всі дослідники пов’язують це саме з новаторством генделівського погляду на оновлення жанру серйозної опери. Як вказувалось вище, Гендель включив в оперу елементи комізму, що геть не співпадало з каноном опери серіа.

В опері всього сім основних персонажів: Ксеркс (Serse), цар Персії (сопрано-кастрат, у наш час меццо-сопрано), Амастріс (Amastre), дочка царя Сузії, нареченна Ксеркса, в чоловічому одязі (контральто), Арсамен (Arsamene), брат Ксеркса, коханий Ромільди (меццо-сопрано), Аріодат, правитель Абідоса, полководець армії Ксеркса (бас), Ромільда, дочка Аріодата, кохана Арсамена (сопрано), Аталанта, дочка Аріодата, сестра Ромільди, тайно закохана в Арсамена (сопрано), Ельвіро, слуга Арсамена (бас). Масові сцени створені воїнами, моряками, священиками та ін.

За сюжетом опера є вільним перекладенням життєпису персидського царя Ксеркса I та зав’язана на любовних ситуаціях. Так, Ксеркс (персидський цар) має наречену (Амастра), але кохає доньку свого васала Ромільду. Їхньому шлюбу не можна відбутися, до того ж вона кохає його брата (Арсамен), і це почуття обоюдне. Але до Арсамена нерівно дихає сестра Ромільди Аталанта. Саме вона перехоплює любовну записку Арсамена і Ромільди та передає Ксерксу. Ксеркс вирішує оженити Арсамена на Аталанті, але так просто все не закінчується. Пошуки щастя проходять заплутаними колами, але розв’язка презентує щасливий кінець.

Розробка любовної сюжетно-драматургічної лінії в опері «Ксеркс» з залученням комедійних персонажів була ключовим моментом критики: писали про драматургічну нерівність, низьку якість лібрето, наявність похідних персонажів, сюжетних відгалужень тощо. В основі сюжету типові для барокової опери любовні перипетії. В опері присутня низка сюжетних мотивів, тут – і любовне суперництво, і змова, і таємниця, і помста, і

викриття. Також вперше введено в оперу-серіа комічний персонаж – слуга Арсамена Ельвіро.

1 акт починається з появи Ксеркса, який захоплено дивиться на красу платану, повністю занурений у споглядання. Але тут він чує спів Ромільди і повністю захоплюється ним. Про своє почуття він розповідає брату Арсамену й просить його передати Ромільні його захоплення. Але Арсамен та Ромільда кохають один одного й Арсамен просто не може виконати прохання Ксеркса. Ксеркс вирішує залицятися до Ромільди, а Арсамен все ж розповідає про пристрасть Ксеркса коханій. Але в Арсамена закохана й Аталанта, сестра Ромільди, яка вирішує допомогти Ксерксу підкорити Ромільду. Але Ромільда проти залицянь Ксеркса, тому Ксеркс вирішує прогнати Арсамена. Тим часом перевдягнена у чоловічий одяг приїжджає наречена Ксеркса Амастріс. Вона подорожувала в чоловічому одязі, прикидаючись солдатом армії Ксеркса. Дівчина чує, як Ксеркс говорить Аріодату, начальнику своєї армії, яка повернулася з перемогою, що нагородою стане шлюб з Ромільдоює. Амастріс хоче помститися. Арсамен надсилає листа Ромільді через слугу Ельвіро. Аталанті не вдається довести Ромільді, що Арсамен їй зраджує, але вона не втрачає надії завоювати серце коханого чоловіка.

Другий акт поглиблює драму відношень. Ельвіро, переодягнений квіткарем, розповідає Амастріс про пристрасть Ксеркса до Ромільди. Він доставляє лист Арсамена до Аталанти, який обіцяє віддати його Ромільді та повідомляє Ельвіро, що в неї є сестра, яка допомагає Ксерксу. Аталанта приносить листа Ксерксу, змушуючи його повірити, що адресатом його є вона – жанка, в яку насправді закоханий Арсамен, а любов до Ромільди не більше ніж вигадка. Ксеркс показує листа Ромільді і вона майже вірить, що він адресований Аталанті, хоча все ще відмовляє Ксерксу у його залицяннях. Дивлячись на все це, Амастріс намагається покінчити життя самогубством, але її зупиняє Ельвіро.

Ельвіро розповідає Арсамену про те, що йому сказала Аталанта (начебто кохання Ксеркса та Ромільди), Арсамен заперечує. Амастріс стає свідком подальших спроб звабления Ксерксом Ромільди, втручається і її майже заарештовують. Але Ромільда захищає її. Після розмови Ромільда вимовляє клятву залишатися вірною Арсамену.

Події третього акту швидко ведуть до розв'язки. Так, Ромільда та Арсамен дізнаються, що Аталанта таємно планувала їх розлучити. Аталанта розуміє свою поразку. Арсамен ховається. Ксеркс погрожує Ромільді, яка з жахом погоджується вийти за нього заміж, якщо її батько дасть згоду. Ксеркс вирушає на пошуки Аріодата й той дає згоду, переконаний, що Ромільда призначена для Арсамена. Арсамен ображений на Ромільду. Повертається Ксеркс і вимагає від Ромільди одружитися, вона зізнається у коханні до Арсамена і розлючений Ксеркс наказує стратити брата. Ромільда намагається попередити Арсамена про небезпеку, але він вірить, що вона хоче його покинути. Аріодат чекає нареченого і наречену, а коли прибувають Ромільда і Арсамен, він одружує їх. Ксеркс встигає саме на оголошення їх чоловіком та дружиною. Ксеркс в люті наказує Арсамену вбити Ромільду, але тут виходить Амастріс та розкриває свою особу та звинувачує Ксеркса у невірності. Ксерксу нічого не залишається, як одружитися з нареченою, яка пройшла такі складні випробування.

Варто розглянути окремі сюжетні мотиви опери.

Отже, п'ять головних персонажів є рушійною силою дії і часто у номерах утворююсь любовні трикуники: Ксеркс-Ромільда-Арсамен, Ромільда-Арсамен-Аталанта, Ксеркс-Ромільда-Амастріс.

Так, найбільш рельєфно прописана лінія любовних взаємин Ромільди і Арсамена. Найцікавіші моменти їхнього кохання увиразнені в Арії Арсамена (№18, сцена 12 І акту), де переважають мотиви страждання (коли він не довіряє вістям про вірність Ромільди), в арії Ромільди (№20, сцена 14 І акту), в якій вона постає як стійка та вірна жінка (у сцені з сестрою: «Є

марнославством бажання викрасти мою свободу. Ці солодкі мережива ти не можеш розв'язати»

З Аталантою у сюжеті пов'язаний мотив страждання любові, який рухає її вчинками від початку. Але вона є не тільки підступною героїнею, а ще й чарівною жанкою, навіть легковажною інтриганкою, яка знає як закохати в себе чоловіка і вміє це робити. Рішучість героїні йти до кінця у своєму коханні з легкістю виявляється наприкінці І акту у арії №21 (сольна сцена 15, що поєднує речитатив та арію): «Витончений кивок, чарівні риси, рух зіниць може змусити вас закохатися. Лестощі, сльози і шахрайство – є також певні способи, що збуджує іскри, і я знаю, як їх усіх робити».

Функція другої любовної сюжетно-драматургічної лінії мала полягати в ускладненні інтриги, відтак з’явився навіть не любовний трикутник, а чотирикутник. З'являються нові мотиви – переодягання, вдихання/невпізнання, ревнощів, нерозділеного кохання, мотив хибної звістки, що породжується мотивом помсти; мотив безумства і смерті як наслідок хибної звістки. Єдине, на що необхідно звернути увагу, це слабо прокреслений мотив взаємного кохання.

Цікавими є й інші мотиви, які отримали розвиток. Зокрема, мотив нерозділеного кохання породжує мотив страждання (Аталанта, Арсамен, Амастріс), який по-різному рухає вчинками дійових осіб.

Сюжетні мотиви нерозділеного кохання і страждання зіграли «злий жарт». Як наслідок, вони породжують мотив підступності, який керує всіма її вчинками, що ускладнило любовну інтригу.

Парадоксальність побудови сюжету опери полягає в переважанні на експозиційному етапі мотиву нерозділеного кохання. Так, любовний конфлікт набуває розвитку між Аталантою та Арсаменом. Їхні взаємини будуються на сюжетному мотиві помсти, породженому мотивом зради коханню, що спонукає люблячу жінку страждати. Наприклад, у її короткому аріозо на початку ІІ акту: «Щогодини плакати Любов призначена мені».

Але вона не може просто спостерігати, це дієва особа, яка прагне змінити ситуацію.

Мотив омани більш притаманний партії Аталанти, скоріше вона не мсительниця, а інтриганка. Зокрема, її арія (ІІ акт, 3 сцена) презентує сильну, горду жанку, яка знає життя й чоловіків: «Він скаже, що любить мене, не поранивши серця…Та не вір йому, бо він він йде прикидаючись». Вона здатна на красиве шахрайство, якщо воно допоможе їй за получити коханого. Так, вона говорить Ксерксу (арія з ІІ акту, сцена 3) про Арсамена: «Він скаже, що не любив мене, що ніколи не знемагав для мене. Але не вірте, ні, хто буде так прикидатися». Коли Ксеркс розкриває її обман (ІІ акт, сц.10), арія Аталанти (№13) сповнена ніжності та печалі «Ти кажеш мені, що не любиш її, але не кажи чи зможу. Надто красиві зірки, які він пожертвував своєму обличчю на небесах. Ці зв’язки надто тісні, якою любов прикувала мене. Ти кажеш мені, що не любиш її, але не кажи чи зможу я, бо зможу».

Мотив гніву, що породжує мотив помсти з'являється у партії Амастри. Більше того, Амастра як олюбляча жінка стає противником Ксеркса (щоправда ненадовго), що втілено у її арії з 13 сц. (І акт, №№18, речитатив та арія №19): «Зрада королівської нареченої! Він обіцяв! Ні, справедливість і милосердя королівської сім'ї –найбільші заслуги….Він знатиме про мої образи! Той, хто розпалив гнів, пізнає й мою лють». Але не все так одноманітно. Амастра є страждаючою жінкою (№1, акт ІІ, сцена 1): «Мої надії припинилися, не залишайте мене», а також – більш рішуча арія (арія «гніву» та «помсти»), що презентує жінку, яка не зупиниться ні перед чим «Тепер, коли ти зрадив надії, так, тікай, біжи від мене». Страждання амастри втілені в аріях «Зрадлива душа, мене зрадили Давай, ти мене вбий, я прощаю тебе» (сц.6, ІІ акт).

Таким чином, мотиви зради, помсти стають головним двигуном багатьох сюжетних ліній, але не вони є головними. У цьому плані цікаві аналітичні спостереження про їхню взаємодію.Особливу ж роль грають

мотиви, які стосуються групі чеснотних вчинків: мотив обов'язку, мотив відданості, мотив справедливості, мотив порятунку, мотив жертви.

Музична композиція та драматургія опери Композиційно опера побудована на трьох діях. Переважає номерна структура. Відповідно композитор будує невеликі музичні сцени, зіставляючи речитативні і аріозні номери, але не акцентує в колишній мірі значення великих віртуозних арій.

Цікаво, що Гендель взагалі відходить від довгих три частинних арій «да капо», а залучає більшість коротких одночастинних, що стало також незвичним для публіки. Хоча деякі слухачі саме відмітили кратність висловлювань та динамізм дії, вільні переходи речитативів у дуети, суміщення планів (можливо, в цьому відчувся вплив так званих «баладних опер», популярних в Англії того часу і які із задоволенням відвідував композитор).

Також в опері розвиненими є речитативи, не так багато хорів та ансамблів (перший зі справжніх дуетів – Ксеркса і Ромільди – можна почути у 4 сц. II акту, та й він побудований на коротких речитативних фразах). У 12 сцені II акту лунає дует Ксеркса та Амастріс, а найбільш розгорнутий дует належить парі Арсамен–Ромільда (9 сцена II акту). Тож, дійсно, акцент саме на сольних висловленнях. За формою переважає все ж таки тричастинність, da capo, хоча трапляються рідше й двочастинні (Арія Ксеркса «Ombra mai fu», Арія Аталанти «Si, si mio ben»).

2.2. Образ Ксеркса в контексті оперних портретів в творчості Г.Ф.Генделя

Головний персонаж опери – цар Персії Ксеркс – військовий геній і великий полководець, той самий, який побудував мости через Геллеспонт і в 480-479 рр. до н. е. очолив похід персів до Греції. Але в опері він просто втрачає свою героїчність, а стає молодим, примхливим героєм, доволі

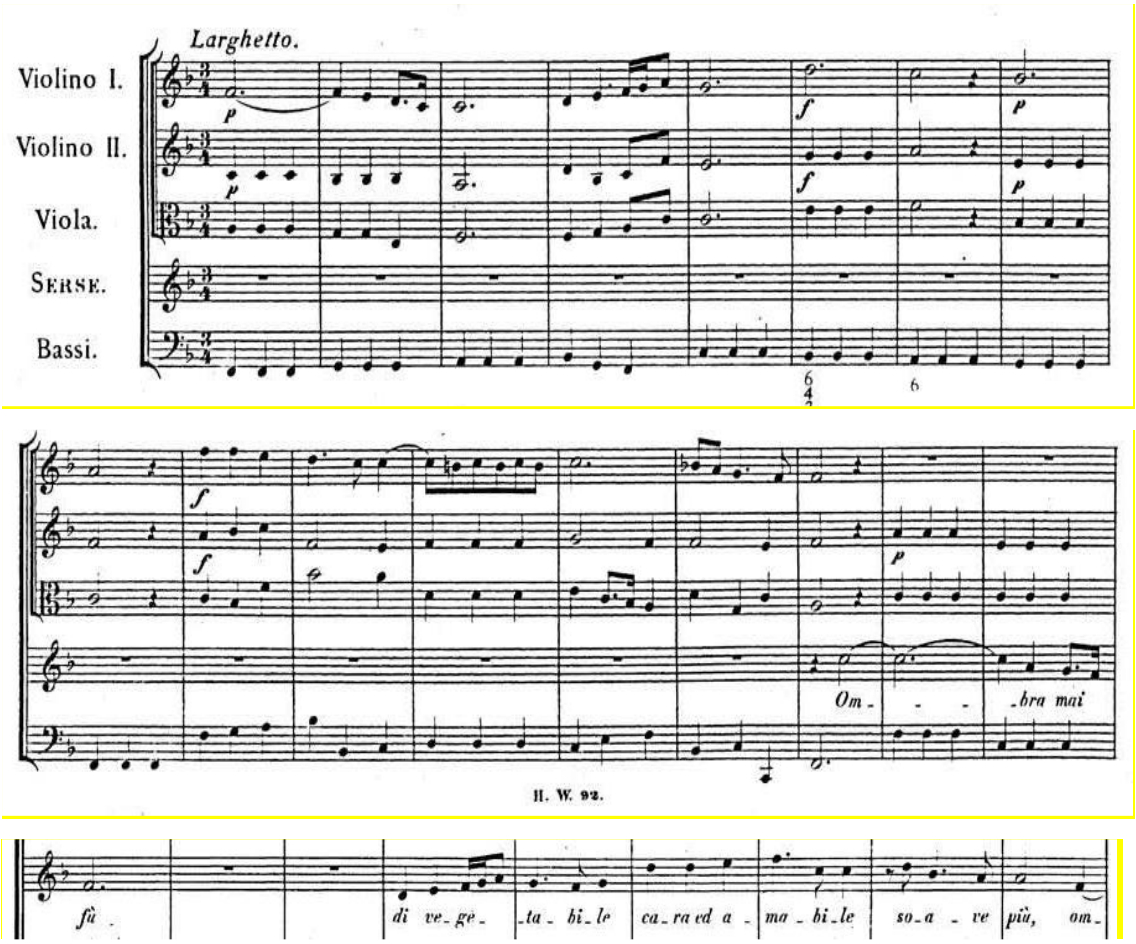
пихатим, трохи зверхнім. Аристократизм поєднаний з брутальністю. Протягом опери він плекає почуття, яке його охопило до Ромільди й різні обставини «розфарбовують» це почуття різними кольорами емоцій: від ніжності до гніву.

До речі, якщо порівняти головного героя з іншими генделівськими головними персонажами, то дійсно виявляється його певна спрощенність. Хоча, пам'ятаючи пор те.що Гендель вимальовував навіть царів як живих людей, то такий підхід не є чимось особливим. Варто згадати, наприклад, оперу «Нерон». Герой якої (Нерон) не наділений рисами владного тирана й скоріше є лицеміром та циніком. Його діями рухають ключові сюжетні мотиви – жаги влади, мотив підступності, мотив удавання/обману. Нерон слідує хитрим порадам матері і роздає людям гроші та їжу. Він бажає увійти у довіру до народу, щоб очолити державу. Лібреттист із самого початку показує Нерона слабохарактерним – Нерон сподівається на здобуття влади завдяки матері та повністю довіряється їй, не роблячи при цьому жодних дій зі свого боку.

Більш героїчними та цільними виглядають Рінальдо (з однойменної опери), Тирідат як уособлення мстителя (опера «Радаміст»), що увиразнюється в наявності «арій помсти», di bravura і di guerra; вишуканість притаманна образцу Флоріданта (з однойменної опери), який поєднує любовну лірику та героїзм, драматизмом відмічені образи героїв королівських кровей Юлія Цезаря, Тамерлана, Оттона, Річарда I, Кіра, Птолемея. Якщо порівнювати цих персонажів, то ясно наскільки різними вон7и можуть бути під пером музичного генія Генделя.

В опері декілька важливих номерів, що яскраво характеризують героя.

Опера відкривається саме речитативом та поетичним аріозо головного персонажа – Largo «Ombra mai fu di vegetabile cara ed amabile soave più», в якому він захоплюється красою платану («Раніше я не знав дерева, чия тінь була б милішою ...».. «Гілки дорогі і ніжні ненаглядного

платана, Нехай буде щасливою ваша доля. Громи, блискавки, урагани Хай не збентежать спокій ваш чудовий ...)[2].

Чудовою музикою просякнута репліка в дуеті з Арсаменом (сц.3, I акт), сповнена рішучості зізнатися в почуттях Ромільді«Я скажу їй, що люблю її, я не буду не буду засмучений. І тому, що я прагну її, Я знаю, що мені доведеться робити. Я скажу їй...».

Арієта (відкриття почуттів Ромільді), сцена 6, акт I. В речитативі, який передує арієтті Ксеркс пристрасний, мінорна тональність, він зізнається, не дивлячись на те, що Ромільда холодно відсторонюється від нього: «Красуня Ромільда, ех, не ховай коханого обличчя!

Послухай мене, Ромільда, я кохаю. І ти досі мовчиш?

Говорять так; скажи ні; скажи, що я помру.

[2] Переклад текстів здійснений автором дослідження.

№11 (Арієтта) – фактично Ксеркс пропонує Ромільді руку і серце: «Мовчки наді мною знущатися, Хто Вас жорстоку навчив? О, то не будьте настільки прекрасні, Очі чудові, чарівні, як зірки. О, терзати мене перестаньте, Дайте ж бачити вас знову)».

Ксеркс сприймається серйозним та вишуканим (репліка Амастри «Ось Ксеркс, чи яке обличчя» і благородним в сцені 10 (з Аріодатом, який поважає правителя: «Тільки в цьому слава імені твого!»). Він дякує йому за перемоги: «Аріодат, я обіймаю тебе; ваше залізо завжди приносить перемогу».

Ксеркс пропонує, як йому здається прекрасну винагороду за такі перемоги: «Як нагороду за труднощі, які ми тепер завдаємо вашому місту…тепер я обіцяю тобі Ромільда, твоя дочка, матиме королівського чоловіка, з роду Ксеркса, рівного Ксерксу».

В сцені 11 (I акту) Ксеркс та Амастра, яку він не знає (а вона ще й у чоловічому одязі та ховається). Амастра захоплена Ксерксом, їй дуже хочеться, щоб він згадав свою наречену (репліка «Поговори про мене; ти виграв, так, моє кохання», «І я не вмираю від радості?»), шаленіє від ревнощів («І так зрадник знущається з мене?») та не відкривається Ксерксу, прикидаючись іноземцем і говорячи, що розмовляла з товаришем, який «хотів підтримати, що неосяжний Євфрат...і що міст, який ти будуєш... буде підданий вітрам».

Але Ксеркс в речитативі повністю занурений у свої почуття: «Ці перемоги я вірю, пророкують тріумфи навіть моєму коханню…Нетерплячий, я живу, щоб обійняти той мій улюблений скарб… Краса, яку я обожнюю, завжди спадає на думку». Він звертається до своєї нової любові в ще одній арії (№16), в якій мріє про Ромільду (та ж 11 сцена, I акт): «Чим сильніше думка про сердечне полум'я, Тим яскравіше це полум'я палахкотить. І в грудях я ледь уміщається той вогонь, що мені сердечну муку несе»). Арія найрозвиненіша з всього I акту та втілює

переходи емоцій героя. За афектом вона переростає суто любовну арію, там звучать мотиви (окрім мотивів кохання) пристрасті, печалі тощо.

Драматургічно Ксеркс є присутнім у більшості сцен (діалоги з Ромільдою, Амастрою, Арсаменом, Аріодатом, Ельвіро), його речитативні епізоди відтворюють нюанси його реплік. Вокально майже всі арії та аріозо з І акту презентують Ксеркса достатньо одноплановo – він повністю підкорений своєму коханню, тож його сольні висловлювання мають ліричний окрас. Віртуозність виявляється у достатньо широкому діапазоні (наприклад, арія №16), мелодизмі широкого дихання, вміння володіти диханням на довгих фразах, вміння співати фіоритури каденційного штибу тощо.

Арії з ІІ акту більш різнобарвні за характером.

Його перший вихід сповнений справжньої печалі: звертаючись до свого внутрішнього «Я», він співає в аріозо (акт ІІ, сцена 3, №4): «Тортури годі й шукати страшніше, Чим жорстоку любити». Надто горда це мука, обожнювати красу». Подальша дія розгортається в діалозі з Аталантою, яка дуже спритно дурить Ксеркса, доводячи, що листа написано їй. Речитативний діалог сповнений раптових переходів настроїв, надії та зацікавленості, хитрощів та несуразиць. Але Аталанта вміє переконувати: «Ні, сер, вона (Ромільда) його дуже любить, але він вдає, що любить її, щоб вона заспокоїлася та не заважала нашій любові». Як після цих слів раптово змінюється настрій Ксеркса: «Дивна пригода! Насолоджуйся так, моє серце!» – співає вкрай щасливий закоханий цар. Але не забуває й дорікнути Аталанті: «Ти станеш дружиною Арсамена, або – жертвою мого гніву».

Сцена з Аталантою, сповнена хитрощів, до яких долучено Ксеркса, переходить у наступну сцену з Ромільдою, яка є повністю контрастною.

Сцена №4 насичена здивуванням любов'ю Ромільди до нареченого. Даючи їй листа від Арсамена («Ось, читай…») він спостерігає як мучиться Ромільда («Ви не обурені?»), співчуває їй («Плачучи щогодини я буду жити»). В наступному дуеті Ксеркс знов сповнений рішучості, хоче довести

Ромільді, що їй зрадив коханий та висловлює свої думки у наступній арії: «Якщо ти прагнеш любити, хто тобою зневажає, він хоче зневажити вас, але як я не знаю. Твій жорстокий гнів мене вчить, Я намагаюся це зробити, але ця душа не може». Арія презентує обурення небажанням поступитися царю «Коль любите того, хто зневажає вас, Я теж буду вас зневажати! Але не знаю лише, як ... Мені урок жорстокий дали; Я намагаюся допомогти вам, але, на жаль, не знаю, як»). Вказана арія – прекрасний взірець психологічного номеру. Ксеркс тут декілька разів змінює свій настрій, бо не знає як йому краще вести себе: він і вражений коханням Ромільди, й хоче отримати своє, й допомогти, і перебуває у розпачі, бо не знає як допомогти, й знов – сердити на жінку, яка «любить того, хто її зневажає». Нагадаємо, що в операх Генделя якщо герой виступав з арією, перебуваючи на самоті, то ситуація акцентована на показі душевного стану героя. У сценах за участю двох і більше персонажів, арії звернені безпосередньо один до одного або до декількох героїв, сценічна поведінка яких в цей час не може бути статичною. Особлива вимога ставиться до уміння використовувати визначений тембр голосу залежно від втіленого в тексті афекту, правильний розподіл динаміки. До характерних особливостей у аріях відноситься ефект еха, що застосовується при повторенні музичного матеріалу з метою динамічного диференціювання і зображення контрасту звукового простору. У генделівських аріях нерідко використовується принцип ритмічно-темпової динаміки: повільному рухові твору відповідає відповідний динамічний нюанс піано, і, навпаки, швидкому – форте.

Сцена №8 присвячена взаєминам Ксеркса і Аріодата. Вони знаходяться біля знаменитого моста, що з’єднує Азію з Європою, в таборі Ксеркса. Морська буря з блискавками і громом ламає міст, але моряки славлять царя («Хай живе Ксерс, хай живе, а'ва!». Ксеркса презентовано як полководця, який направляє свої війська до Європи (наказує Аріодату очолити війська, він підкоряється й поважно ставиться до Ксеркса: «твої славні чесноти слава пише золотими буквами»).

Зустріч Ксеркса й Арсамена змальовано у сцені №9. Арсамен трохи пригнічений (№11, Аріозо «Щоб припинити мій біль, хто мене з жалю втрачає?»). Діалогічна сцена побудована на сварці двох братів: Арсамен хоче «просто забути мене, який ти мені брат», Ксеркс на магається «Припинить обурення...». Арсамен звинувачує брата в тиранії», Ксеркс же хоче його одружити на жінці, яку (як він думає) Арсамен кохає, той думає, що Ксеркс знущається з нього. Він дає знати, що читав у листі про пристрасть, Арсамен думає про коварство Ромільди, не підозрюючи, що Ксеркс має на увазі Адаманту. Короткий момент примирення (коли Ксеркс пропонує Арсамену одружитись) змінюється знов непримиренням (коли виясняються, що Ксеркс обрав також Ромільду у наречену).

Сцена №10 знов повертає до взаємин Ксеркса й Аталанти й цар розуміє, що його ошукали і кидає Аталанті фрази про те, що Арсамен заперечив, що кохає її й хоче бути з Ромільдою. Його речитатив і Арія знов презентують страждаюче серце: «Кожен біль був би легким, якби коханець міг любити і розлучатися завжди за бажанням» (речитатив). Сповнена світлої печалі арія №14 «Серце сподівається і боїться, страждаючи щогодини, як це, якщо він насолоджується коханням, ще не можу знати. Я прошу це у своєї надії, вона каже так, але потім холодний страх – Я чую, як він каже ні».

У ІІ акті прогресує лінієя відношень Ксеркса з Амастріс (сцена №12) – вони обидва пізнали що таке ревнощі, що увиразнено в дуеті «Біль пекучий і ревнощі!» (репліки кожного з персонажів, які спочатку не бачать один одного: «Великий біль – ревнощі», «Сподіваюся і ніяковію, Страждаючи кожну мить, Знайду любові блаженство, Я не можу зрозуміти», «Моє зранене серце це знає»). Віра Ксеркса зраджена, його «душа осміяна», він звинувачує в жорстокості Ромільду, Амастра почувається нещасною. Вона говорить Ксерксу, що поранена на війні, але знов хоче служити йому, але вважає його немилосердним. Ксеркс трохи збентежений: «що? Ви вважали

мене невдячним?», Амастра відчувається ошуканою та знов сповнена бажання помсти: «Я повернуся за твіїм болем, зрадник!».

Конфліктна ситуація продовжується в наступній сцені (Кскеркс, Ромільда та Амастра, якка сховалась). Ксеркс хоче, щоб його «безмірні болі закінчилися....», Ромільда в розпачі обіцяє подумати, але Амастра розкриває обман («Стій, король тебе обманює!». Ксеркс розлючений та наказує заарештувати Амастру, вона захищається з мечем. Це просто обурює царя й він йде.

ІІІ акт продовжує розвивати образ Ксеркса. В сцені №3 він все таки намагається осягнути що ж Ромільда знайшла у своєму коханому, чому вона відмовляє йому, адже «Ти все можеш, царство і серце твоє.Ти вже моя королева». Ромільда просить згоду батька і Ксеркс майже шаленіє від радощів: «Я збираюся спитати, а тим часом Я радію». Щасливе відчуття розкривається в чудовій, світлій, поетичній Арії (№3, ІІІ акт):«Щоб зробити мене щасливою Я йду, чарівні зорі, а потім, гарні учні, Я повернуся до вас. Метелик у твоєму світлі закохане серце, спалюючи своє пір'я, фенікс я побачу».

Піднесеністю просякнута сцена з Ромільдою, коли Ксеркс начеб-то отримав дозвіл від батька на шлюб з нею: «Моя наречена і моя королева!» Ромільда відкривається, що Арсамен любив її та був вірним. Це просто нищить почуття Ксеркса: «Ах! ти вбиваєш мене!», «Ах, я більше не можу!», він думає, що Ромільда його обманює: «І він поцілував тебе, чи не так? Скажи це!...Щоб уникнути мого весілля, ти брешеш». Він збирається покарати (навіть вбити) Арсамена, щоб зробити Ромільду «вдовою того поцілунку». Він готовий на все, щоб вона стала його нареченою.

Апофеозом є сцена 11 ІІІ акту, яка наближує розв’язку. Ксеркс приходить до Аріодата й той каже йому, що Ромільда одружена. Він певний, що здійснив волю Ксеркса та одружив доньку на рівному Ксерксу («Рівний тобі, твоєї крові, і прийшов в моїх кімнатах...»).

Коли Ксеркс отримав листа про те, що кохана та його брат одружилися, в його партії звучить одна з найдраматичніших арій – арія люті: «Злісні фурії з безодні жахливою, сприсніть чорною отрутою мене! Світ, що обрушився, сонце – затьмарся Від досади, що груди розриває»!).

Але Ксеркс здатний змінюватися й прощати, що розкривається в його крайніх сценах. Так, він майже врятовує Амастру, коли вона хоче вбити себе, відчуваючи зрадженою Ксерксом-нареченим: «Я повинна померти!». Але Ксеркс зупиняє її, відчуваючи, що «недостойний її милості». Коли Амастра прощає йому, всі втішені (і навіть Аталанта, яка буде «шукати іншого коханця в іншому місці»). Фінальний ансамбль презентує мир і злагоддя: «До нас повертається спокій, Радість повертається в серце, повернути долоню любов і честь з'єднаються». Власне, тут важливий практично різкий перехід в настрої Ксеркса: від люті й ненависти – до прощення і вміння встановити злагоду й мир.

2.3. Специфіка виконавського створення образу Ксеркса: константне та змінюване

Тепер звернемось до специфіки виконавського створення образу Ксеркса.

На прем'єрі партію Ксеркса виконував італієць Гаетано Каффареллі, учень Н. Порпори, достатньо відомий як в Італії, так й в Лондоні, Іспанії, Відні, Франції своїм голосом та колоратурою. На першій прем'єрі опера провалилася. Опера витримала всього 5 вистав і критики довго сперечаються щодо того чому це вийшло.

Причиною провалу були і тривалість опери, і абсурдність сюжету, і літературна слабкість лібретто. Можливо, глядачі не були готові до новаторських рішень Генделя, реалізованих у цій опері. На відміну від інших опер лондонського періоду, до «Ксеркса» Гендель включив елементи опери-буффа. Такий прийом був звичайним для творів венеціанської школи

XVII і використовувався Каваллі в опері на лібрето Мінато. Але в 1730-х роках від опери-серіа очікували повної серйозності та чистоти жанру, без змішання трагедії та комедії, а також без участі персонажів із різних класів суспільства.

По-друге, ймовірно те, що партію Ксеркса написано для співака-кастрата й це також додало непорозуміння, бо не дуже в'язалося з «іміджем» царя.

По-третє, Генделю закидали тривалість деяких арій. Справді, деякі арії в «Ксерксі» настільки довгі, а комічні елементи вставлені настільки штучно, що твір здається обтяженим, надмірно затягнутим і несе всі основні риси старої опери епохи Генделя і навіть венеціанської опери. Але, як ми вважаємо, багато в чому це дивний, нехарактерний для Генделя твір, спрямований до пошуків майбутнього оперного театру (до Глюка і Моцарта).

Наведемо порівняння відношення до цієї опери Генделя в таблиці:

ТЕ, ЩО КРИТИКУВАЛОСЯ СУЧАСНИКАМИ ГЕНДЕЛЯ:	**ТЕ, ЩО ПОДОБАЄТЬСЯ СУЧАСНІЙ СЛУХАЦЬКІЙ АУДИТОРІЇ:**
-поєднанння двох жанрових ознак: опери-seria з елементами комічної опери; - партію Ксеркса **написано для співака-кастрата**, що викликало непорозуміння, бо не дуже в'язалося з «іміджем» царя; - В опері **багато одночастинних арій**, речитації, а не розвинених тричастинних арій Da capo	- **Вправність** поєднання двох жанрових ознак; - **риси, які сприяли розвитку** опери в наступних періодах; - Можливість **моделювати стиль вистави** – від реконструкції, риторичних афектів до стилізації й далі – до втілення сучасного погляду на сюжет, підкреслення комічних моментів

Партитура «Ксеркса» було майже невідома, опера не ставилась аж до 1924 року, з якого її популярність тільки зростає. Дійсно, опера жвава та місцями – весела, завдяки перевдяганням, подекуди нагадує «Весілля Фігаро».

Арії в опері потребують легкості, хорошої техніки. Від виконавців потребується своя інтерпретація арій da capo, аби розкрити усю красу музики опери в цілому та можливості співацького голосу.

Передуючи нотатки щодо виконавського відтворення образу Ксеркса, наіведемо деякі основи виконання барокових опер, зафіксовані у дослідженнях різних часів.

Прагнучи в інтерпретаціях опери «Ксеркс» віднайти константне та змінюване, надамо декілька позицій, на які ми будемо спиратися. Це рівень виконавської традиції, прочитання жанрових основ та стилю, просторово-часові відчуття.

Отже, після 200-літнього забуття «Ксеркс» відродився у 1924 р. (Гетинген, редакція О.Хагена) і в Німеччині демонструвався близько 100 разів за 2 роки. З найвідоміших подальших вистав – версія театру «Ла Скала» (1962, Луїджі Альва у головній ролі). Версія Альви презентує ще той рівень, коли співаки ще не використовували орнаментику при повторі в аріях «da capo». Але версія Луїджі Альви трактується навіть ширше, ніж замислений Генделем. Альва презентує, з одного боку, типове амплуа «ідеального героя» відповідно жанрових законів опери-*seria*, але проводить сильну за відчуттями драматургічну лінію: його герой трохи чопорний, але все ж здатний до внутрішніх змін.

Одна з найцікавіших вистав вже нового покоління – англомовна версія, поставлена в Англійській національній опері (1985, до 300-річчя з дня народження Генделя)[3]. Ксеркса співає Анн Мюррей, прекрасне барокове мецо-сопрано, яка володіє всіма затребуваними принципами виконання барокової музики. Сама вистава вишукана, не обтяжена зайвими деталями.

[3] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=49Z6_jPHgbQ&ab_channel=Dmitryluzin

Образ Ксеркса – не опорний, а багатий та контрастний. Співачка передає всі раптові переходи його настрою (згідно сюжетним перипетіям).

Ще однією інтерпретацією є нова Дрезденська вистава 2000 р., в якій партію Ксеркса виконала американська мецо Паула Расмуссен[4]. Вона презентує образ головного героя як пристрасного, молодого юнака. Її повнозвучний голос є окрасою цієї вистави. Особливо приваблює її вміння співати у дуже повільних (зокрема, прикладом є перше аріозо) та над швидких (зокрема арія «люті» з ІІІ акту) темпах нюансувати, співати надтихим звуком, що особливо проявляється в любовних аріях. Вона прекрасно володіє мистецтвом співу орнаментики. Взагалі вся вистава – приклад виконання в стилі історично інформованого виконання (від використання інструментарію до відтворення стилістики на найдрібніших рівнях – в інструментальному супроводі та вокалізаціях).

В більш пізніх версіях (зокрема, вистава Хьюстонської Гранд-опера, 2009-2010) виявляється тенденція динамізації оперної дії, уведення сучасних елементів (зокрема, статисти читають газети). Вистава використовує англійську версію Хайнтера в стилі «саду насолод». Ксеркса виконала одна з зірок барокової опери Сюзан Грем, володарка технічного співу, теплого тембру голосу, яка представила головного героя як ніжного хлопчиська, педалюючи саме любовні конотації його образу.

Не можемо оминути й іншої видатної роботи – виконання генделівського спадку сучасним бездоганним контр тенором Ф. Фаджолі[5]. Виконання принаймні аріозо Ксеркса з його альбому для Deutsche Grammophon презентує нову версію – образ Ксеркса представлений як томний завдяки барвистому тембру, цікавому відношенню до фіорітур (у Фаджолі їхня амплітуда доволі широка. Важливо, що супровід здійснюється автентичним ансамблем інструментів періоду Il pomo d'oro. Його Ксеркс – поет та людина, яка вміє насолоджуватися як природою, так і коханням, яка

[4] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=WH7GSJoDUDM&ab_channel=drammapermusica
[5] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=FD8eL-1a0As&ab_channel=DeutscheGrammophon-DG

вміє захоплюватися, любити, прощати. Людина, в яку можна закохатися не тільки тому, що він цар, а тому, що він ніжний та тремтливий.

Висновки до Розділу 2

Аналіз опери Г.Ф.Генделя «Ксеркс», здійснений в межах розділу, дозволив окреслити декілька важливих моментів.

Опера «Ксеркс» (за лібрето Ніколо Минато) зі всього доробку є чи не найбільш нестандартною як за сюжетом, так й за стилістикою, бо багато чого передбачає віяння прийдешньої епохи, хоча в ній присутня, звичайно, умовність та типізованість.

Перший стосується власне жанрової складової. Так, в опері явно поєднані два жанри: з одного боку композитор написав її як оперу-серіа, з іншого – в ній присутні елементи комічного. Такий синтез не був прийнятним для оперної публіки, хоча й відкривав нові обрії для розвитку опери. Доволі сміливий шаг композитора не був оцінений слухачами, опера стала провальною (вже на на прем'єрі 1732) та була майже на 200 років викреслена з репертуару.

Серед причин, що слугували провалу, дослідники називають:

- тривалість твору,

- слабкість лібрето (що, до речі, не розповсюджене явище барокової доби, бо велика кількість створюваних опер та орієнтування перш за все на основних співаків та їх голосові дані майже не давали можливість прописувати деталі сюжету);

- введення нетипової форми арій (нетривалих, одночастинних, хоча зазвичай в операх розповсюдженими були розгорнуті характеристики персонажів та форма da capo.

В цьому «Ксеркс» зазнав впливів англійської баладної опери;

- існування вельми тривалих арій, навіть подекуди штучно розтягнутих;

- неістотне (за думкою сучасників Г.Ф. Генделя) включення комічних елементів.

Основними музичними характеристиками образу Ксеркса є:

- перше *поетичне* аріозо «ombra mai fu» - психологічна заставка
- багато речитації, діалогічних моментів, в яких образ Ксеркса розкривається доволі різнопланово;
- *лінія відношень з Ромільдою*: від мотивів кохання (арієта-відкриття почуттів Ромільді; арія (№16), в якій мріє про Ромільду (11 сц., І акт), до більш сильних почуттів:№ 24 (ІІ акт), аріозо Ксеркса «Тортури годі й шукати страшніше, Чим жорстоку любити) та подив небажанням поступитися царю (№27 «Коль любите того, хто зневажає вас»;
- *лінія його відношень з Амастріс* (№35 «Сподіваюся і ніяковію», №37 дует «Біль пекучий і ревнощі!»);
- *пристрасність в ІІІ акті:* арія люті (коли Ксеркс отримав листа про те, що кохана та його брат одружилися): №47 «Злісні фурії з безодні жахливою, сприсніть чорною отрутою мене!»

Зіставивши кілька виконавських версій партії Ксеркса, можна відмітити *контантне та змінюване* в інтерпретаціях.

Так, ключовим для кожного з виконавців є втілення афектів, точніше смислових граней одного афекту. Це реалізовано на рівні темпо-ритмічного вирішення, агогіки, артикулювання тексту і фразування мелодичних ліній, і, безумовно, завдяки імпровізації в частині орнаментування. В більш пізніх версіях за кожним з рішень у застосуванні італійської вокальної орнаментики, не виписаної в тексті, однак передбаченої традицією, відчувається обізнаність виконавців з вокальними словниками барокової доби, оперним доробком композитора та тривалою традицією італійських вокальних шкіл XVII – XVIII століть.

Попри те, що всі вони безумовно, відрізняються за часом виконання, майстерністю, панівними стильовими настановами, а також – за типом, теситурою та тембром голосів, їх об’єднує єдність стильового підходу до

опер Г.Ф.Генделя. Універсальність тексту Г. Ф. Генделя дає змогу реалізуватися індивідуальній виконавській манері кожного з інтерпретаторів. Змінюваним в кожному випадку стає тембр, орнаментика, експресія (та її грані).

Всі виконання увиразнюють той шлях, яке торує сучасне виконавство до відтворення барокової стилістики, але й більше – до створення нового розуміння минулої епохи у сучасних творчих умовах.

ВИСНОВКИ

Аналіз специфіки відтворення образу Ксеркса з однойменної опери Г.Ф.Генделя, здійснене в межах пропонованої роботи, дозволило сформулювати наступні висновки.

1. В роботі позначені основні періоди його оперної творчості. Так, виокремлено чотири:

Гамбурзький (1704-1706) – опери «Альміра», «Нерон» (1705), «Флоріндо, «Дафна»

Італійський – «dramma per música» «Родріго» (1707), «Агрипина» (1709)

Лондонський (багатоскладовий):

-опери seria «Вірний пастух» (1 ред.), «Сцілла», «Амадіс Гальський»), лірична трагедія «Тезей»

-«dramma per música»: «Лотаріо», «Партенопа», «Еціо», «Созарм», «Орландо», «Аріодант на Криті», «Свято на Парнасі» «Вірний пастух» (2 та 3 ред.), «Аріодант», «Альцина», «Аталанта», «Арміній», «Юстін», «Береніка»

Пізній період (1737–1741): «Фарамондо» і «Ксеркс» – «dramma per música», «Гіменей» – «serenata», пастораль, «Дейдамія» – «melodramma»)

Підкреслено, що основні риси оперного стилю Г. Генделя формувалися протягом 1705-1711 років, у період, що визначається як ранній. Істотно, що фундамент було закладено в операх, створених для гамбурзького театру – «Зворотності царської долі, або Альміра, королева Кастильська», «Кохання, набуте кров'ю і лиходійством, або Нерон», «Щасливий Флориндо» та «Преображена Дафна». Одна з особливостей практики постановок Гамбурга, що полягає в синтезі європейських традицій бароко – італійської, французької та німецької - пояснює «космополітичність» Г. Генделя і стане згодом відмінною рисою його творчих пошуків. Це отримає розвиток в італійських операх – «Родріго» і «Агрипіна» і остаточно сформується в

опері, написаної для Англії – «Рінальдо». Він демонструє дивовижну здатність до асиміляції різних оперних традицій, але за очевидного переважання італійської оперної моделі. Багато в чому це продиктовано походженням лібрето його опер, заснованих на переробці італійських текстів, які раніше представляли композитори на музично-театральній сцені.

2. Стосовно сюжетики вже на початку кар'єри Г. Гендель визначає коло сюжетів для своїх опер, звертаючись прямо чи опосередковано до середньовічної історії чи міфів. Але підкреслено, що для Г. Генделя неважливо було те, скільки разів втілювався той чи інший сюжет. Його більше цікавила можливість розповісти інакше, в чому брали участь лібретисти, запроваджуючи додаткові персонажі та нові повороти сюжетно-драматургічних ліній, посилюючи конфліктну сторону оповіді. Самому Г.Генделю був шанс здивувати слухача, знаходячи власні кошти в музичному окресленні характерів та їх афектних станів, включення балетних сцен як частини сюжету («Альміра», «Щасливий Флориндо» та «Преображена Дафна»), пишних танцювальних сюїт («Агриппина») сцен битви (як у «Рінальдо»).

3. «Ксеркс» – опера вельми складна для виконавця головної ролі. Так, партія потребує здатності доволі швидко перемикатися з одного афекту в інших, відтворюючи психологічні нюанси кожної сцени. Ксеркс знаходиться у відношеннях з кожних героєм сюжету і з кожним – по різному: кохання, помста, повага, дружба, відданість тощо. Музична сторона потребує повноцінного використання спектру барочних принципів музикування, що стосується динаміки, тембрової колористики, дихання, вміння моделювати власний тембр під певний афект, закладений в арії (арія помсти, дует-дуель, дует-злагода, арія ламенто тощо), імпровізувати орнаментику при повторі в аріях Da Capo (якщо це входить у загальну концепцію режисера та диригента).

4.3 точки зору специфіки відтворення образу Ксеркса видатними співаками /співачками сучасності, в роботі виокремлено декілька тенденцій:

- Виконання жіночими голосами більш мужнє та різнобарвне;
- Виконання контртенорами презентує більш поетичний образ;
- Реконструкція, наближення до епохи бароко;
- Синтезування традицій та оновлення погляду на барокову умовність.

З інтерпретаційної точки зору опанування виразової системи традицій вокального виконавства барокової доби, зокрема мистецтва вокальної імпровізації та орнаментування, узгодженої з художнім контекстом та режисерським рішенням, може транслювати для сучасного слухача універсальні афекти та смисли генделівської музики.

Перспектива подальшої розробки теми полягає у досвіді осмислення традицій інтерпретації барокового репертуару та торування того шляху, який призводить до оновлення та формування нового вектору сучасного погляду на мистецтво минулого, погляду з сьогодення, погляду сучасного виконавця, здатного переосмислити існуючі та створити власні інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко А. Вокальний стиль *belcanto* як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка].* Сер. : Педагогічні науки. 2015. Вип. 139. С. 221-224.

2. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва : підручник. К. : НМАУ, 1997. 320 с.

3. Гребенюк Н. К проблеме интерпретации вокалистом музыкального произведения. *Професійна освіта та мистецтвознавство* : зб. наук. пр. К. : ХОМКУЗМК, 1998. С. 57—60.

4. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII-XIX століття : навч. посіб. / І.Л. Іванова, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашина / Ред. Марини Черкашиної; Міжнар. Фонд «Відродження». – К. : Заповіт, 1998. – 383 с.

5. Історія опери: Західна Європа. XVII—XIX століття : Навчальний посібник. К. : Заповіт, 1998. 384 с.

6. Копоть И. Оперное творчество Г.Ф. Генделя в контексте идей европейского просвещения : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 – Музыкальное искусство. Киев, 1996. 14 с.

7. Леопольд С. Оперы Генделя / пер. с нем Т. Верещагиной. М. : Аграф, 2014. 464 с.

8. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2013. 271 с.

9. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.

10. Роллан Р. Гендель. М. : Музыка, 1984. 250 с.

11. Руденко В. Проблеми сценічної інтерпретації опер Г.Ф. Генделя на прикладі опери «Роделінда» // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 22. Київ, 2007. С. 183–186.

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

13. Тан Чжанчен. Специфика трактовки баса в опере XVII – XIX веков: между амплуа и характером : дисс…канд. искусств. : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Харьков, 2017. 216 с.

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

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

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

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

18. Чжоу Чживей. Сравнительная интерпретология в деятельности певца // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наукових статей [ред.упор. Л. Шаповалова] / ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : САМ, 2012. Вип.34. С. 283-292.

19. Blyth, A. (2001). Handel 'Israel in Egypt'. Opera. V.52. Is.9. 1076+

20. Bohmer, K. (1989). Baroque Operas at the 1989 Innsbruck Early-Music Festival. Neue Zeitschrift fur Musik. V.150. Is.11. 35–36.

21. Bowen Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances // The Journal of Musicology. Vol.11. No.2. 1993. P. 139-173.

22. Brittain, Karen Anne Greunke (1996), D.M.A. A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation As Applied To Selected Works of George Frideric Handel. Directed by Dr. Nancy Walker. 257.

23. Burden, Michael (2009). Where did Purcell keep his theatre band? *Early Music*. V.37. Is.3. 429+. DOI 10.1093/em/cap043

24. Bye, A. (1992). Handel 'Julius Caesar'. *Musical Times*. V.134. Is.1798. P.655.

25. Calella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. Osterreichische Musikzeitschrift. V.67. Is.2. 90–92.

26. Chrysander Fr. G. F. Handel. URL: http://www.zeno.org/nid/20007748485.

27. Dean W. Handel and the Opera Seria. Berkeley: University of California Press, 1969. 220 p.

28. Dean W., Knapp J. M. Handel's Operas 1704-1726. Oxford: Boydell Press, 2009. 771 p.

29. Dolmetsch Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Seattle and London: University of Washington Press, 1974. 493 p.

30. Georg Friedrich Handel und die antike Tradition in der Musik. In: Thematik und Ideenwelt der Antike bei Georg Friedrich Handel. Halle (Saale), 1983, S. 93-100.

31. Händel und Bach - zwei große Zeitgenossen, zwei verschiedene Schaffenprinzipien in der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz "Georg Friedrich Händel - Persönlichkeit, Werk, Nachleben". Leipzig, 1987, S. 15-21.

32. Hogwood Ch. Handel. London: Thames and Hudson, 2007. 324 p.

33. Jones, Andrew V. (2006). Staging a Handel opera. *Early Music*. V.34. Is.2. 277+. DOI 10.1093/em/cal005

34. Kaganov G. Intonation of Barogue between the heaven and earch // Early Music. 2013. №XLI. P. 43–56.

35. Kermes, Simone. Retrieved fromhttp://www.simone-kermes.de

36. Knapp J. M. Handel's First Italian Opera: Vincer se stesso e la maggior vittoria or Rodrigo (1707) // Music & Letters. 1981. 62 (1). P. 12-29.

37. Koch A. Die Hamburger Gansemarktoper (1678-1738) als Spielstatte im Kontext in- und auslandischer Einflusse [Электронный ресурс] // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. 1998. Vol. 2. P. 63-70. - Режим доступа: https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A15342/attachment/ATT-0/.

38. Kramer, G. (2001). G.F. Handel's Baroque opera 'Orlando'. Osterreichische Musikzeitschrift. V.56. Is. 5. 48–50.

39. Le Festival d'Aix-en-Provence [buklet]. Propos recueillis par Jérémie Leroy-Ringuet, Paris, le 19 mars 2014. 56 h.

40. Loomis, Gw. Handel 'Rodelinda' + BELLA-VOCE-107206. Opera News. V.61. Is.1. 48–48.

41. Mudge, SJ (1999). Handel 'Alcina'. Opera News. V.64. Is.3. 102–103.

42. Neumann F.-H. Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music with Special Emphasis on J. S. Bach / F.-H. Neumann. – London, 1978. – 61 p.

43. Taruskin R. History of Western Music. Vol. 2. Music in the Seventeens and Eighteens Centuries. – New York : Oxford University Press. – 835 p.

44. Wistreich Richard, Potter John. Singing early music: a conversation // Early Music. 2013. №XLI. P. 22–26.

45. Woods, Lauren. Retrieved from https://www.sopranolaurenwoods.com

46. Yuan Xin. The specificity of the interpretation of Rodelinda's part from G. Handel's opera «Rodelinda»: interpretological approach // Аспекти історичного музикознавства. Вип. XXIV. 2021. С.90–110.