

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРВСКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

УДК 784:78.034 "19/20":792.5.071.2(430)

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕТАЛОНУ ВОКАЛЬНОГО ВТІЛЕННЯ
БАРОКОВОЇ МУЗИКИ У XX –XXI СТОЛІТТІ
(НА ПРИКЛАДІ ПОСТАНОВОК ОПЕРИ
«ЮЛІЙ ЦЕЗАР В ЄГИПТІ» Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ)**

Магістерська робота

Согоян Анжели Самвелівни

Науковий керівник

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Сухленко Ірина Юріївна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело Согоян А.С.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1 ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО БАРОКО У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОШУКІВ ЕПОХИ.....	 6
1.1 Оперне мистецтво Бароко.....	6
1.2 Еталон Барокової динаміки та її особливості.....	16
Висновки до розділу 1.....	20
 РОЗДІЛ 2 ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ.....	 21
2.1 Характеристика творчості Г. Ф. Генделя.....	21
2.2 Огляд оперного жанру у творчості Г.Ф. Генделя.....	24
Висновки до розділу 2.....	29
 РОЗДІЛ 3 ОПЕРА «ЮЛІЙ ЦЕЗАР В ЄГИПТІ» Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ.....	 30
3.1 Історична основа сюжету і особливості лібрето.....	30
3.2 Музична драматургія опери «Юлій Цезар в Єгипті».....	32
3.3 Образ Клеопатри в опері, специфіка виконання та аналіз образу.....	36
3.4 Вокальне мистецтво Бароко: до питання еталону.....	40
Висновки до розділу 3.....	45
Висновки	47
Список використаних джерел	49

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. З часів появи опери у 1589 році вона займає одне з найважливіших місць у системі музичного мистецтва. Можна навіть сказати, що, досліджуючи історію, опери можна досягнути базові напрями розвитку європейської музичної культури певного історичного періоду або певної національної школи. Це унаочнюється, коли ми звертаємося до спадщини видатного барокового композитора Георга Фрідріха Генделя, творчість якого суттєво вплинула на розвиток оперно-вокального мистецтва. У доробку композитора понад 40 опер і вже з першої («Самотність царської долі, або Альміра, королева Кастильська», датованої 1705 роком) він заявив про себе як справжній майстер жанру. Опери Г.Ф. Генделя мали великий успіх у сучасників і досі входять до репертуару провідних театрів світу.

Відомо, що шляхи інтерпретації барокового мистецтва – це одна з дискусійних тем, що привертає увагу багатьох митців (музикознавців, виконавців) протягом останнього століття. З того часу, коли вперше було поставлено запитання про необхідність реконструкції відповідної виконавської традиції. На сьогодні існує декілька підходів до вирішення цього завдання, серед яких найвпливовіші: автентичне або історично інформоване виконавство та сучасна трактовка опер. Вони, звісно, не є повністю відокремленими, більше того – з часом все більше впливають одна на одну. Тож, еталон щодо виконання барокових опер постійно змінюється, що обумовило **мету** нашої роботи – дослідити історію трансформації еталону вокального втілення барокової опери у XX – XXI столітті.

Підкреслимо що, на нашу думку, обрана тематика дослідження є дуже актуальною саме для вітчизняного музичного мистецтва тому що в наслідок багатьох історичних/політичних факторів, автентичне виконавство майже не представлено в сучасній Україні. Барокових опер не має в репертуарі оперних театрів, а інструментальна частина спадку XVII – XVIII століття переважно звучить у романтичній інтерпретацій. Також відчувається брак україномовної

наукової та науково-методичної літератури щодо особливостей виконання барокового вокального репертуару. Разом, це обумовлює актуальність та новизну пропонованого дослідження.

Об'єкт дослідження – оперна творчість Г.Ф. Генделя.

Предмет – партія Клеопатри з опери «Юлій Цезар в Єгипті».

Матеріал дослідження – нотний текст опери «Юлій Цезар в Єгипті» Г. Ф. Генделя та відеозаписи двох її постановок: французької 2011 року (режисер – Лоран Пеллі, диригент – Еммануель Хайм), лондонської 1984 року (диригент – Сер Чарльз Макеррас, режисер – Джон Майкл Філіпс).

Завдання дослідження:

- систематизувати науковий матеріал, присвячений оперній творчості Г.Ф. Генделя.
- охарактеризувати оперну специфіку опери «Юлій Цезар в Єгипті» Г.Ф. Генделя.
- виявити драматургічні риси опери.
- здійснити виконавчий аналіз опери, зокрема партії Клеопатри з опери «Юлій Цезар в Єгипті».
- здійснити порівняльний аналіз втілення образу Клеопатри на приклади виконавських версій Валері Мастерсон та Наталі Дессей.

Методологія дослідження. Дослідження базується на наукових джерелах з такої проблематики:

- історія музики, зокрема, присвячена творчості Г. Ф. Генделя : Браудо [6], Гівенталь [11], Гуревич [14], Ліванова [25], Лобанова [26],
- виконавська інтерпретація: Валері Мастерсон [10] та Наталі Дессей [9];
- оперне мистецтво та специфіка його інтерпретації : Роллан.Р [30], Силці.Л [31], Барно І. [1], Грубер Р. [13], Зільберквіт М. [15].
- **Методи дослідження:** Осмислення барокової музики в аутентичному та сучасному трактуванні, стильовий контекст у ХХ та ХХІ. столітті, широта його типологічних ознак зумовило використання комплексу наукових підходів:

- *філософський* – зміни історико-культурних парадигм часів Бароко у XX столітті;
- *історичний* – узагальнення інформації про епоху Бароко;
- *жанрово стильовий* – здійснення огляду жанрових особливостей, аналіз жанрово-стильового стилю епохи;
- *виконавсько-інтерпретаційний* – виділення виконавських задач та складностей при виконанні;
- *синергетичний* – розуміння появи в мистецько-культурному середовищі нових стильових утворень;

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що в роботі вперше у вітчизняному музикознавстві проаналізована історія трансформації вокального еталону барокової опери на прикладі постановок опери Г.Ф. Генделя «Юлій Цезар в Єгипті».

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використанні у подальших наукових розвідках, присвячених оперній творчості Г. Ф. Генделя; у навчальних курсах, пов'язаних з вивченням історії музики, історії виконавства, музичній інтерпретації, у музичній педагогіці та виконавській практиці.

Структура дослідження Робота складається зі Вступу, трьох Розділів з підрозділами та висновками до розділів, Висновків, Списку використаних джерел, що містить 43 позиції. Загальний обсяг роботи 52 сторінок, з них основного тексту – 48 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО БАРОКО У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОШУКІВ ЕПОХИ

1.1. Оперне мистецтво Бароко

У період Бароко музика досягла балансу у багатьох аспектах: у формі та змісті, поліфонії та гармонії, слові та музиці, вокальному та інструментальному виконавстві. При чому, як відомо, культура того часу містила два рівно значимих компоненти – релігійну та світську музику, які не тільки не суперечили одне одному, але й навпаки, світський компонент розвивався саме завдяки запозиченням найкращих якостей (мелодизм та біблійні тексти для арій) у релігійного. Відомо, що заперечення природного було однією з естетичних настанов епохи Бароко, що проявлялося і в музиці. Занадто складні вокальні партії та інструментальний виклад, над швидкі темпи та безліч орнаментальних елементів – все це притаманно музиці того часу. Проте доробок Бароко є актуальним і в наш час, що багато в чому пояснюється впливом автентичного або історично інформованого виконавства, котре, з'явившись на межі XIX – XX століть намагалось повернути забуті барокові шедеври. Це вимагало не тільки реконструкції старовинних інструментів, але й відродження відповідної манери звуковидобування та виконавської техніки.

Духовну атмосферу давали цієї епохи такі композитори як Г.Ф. Гендель, А. Вівальді, Й.С. Бах, Д. Скарлатті, А. Кореллі, Д. Букстехуде та багато інших. У музичному мистецтві XVII ст. починається ніби з рішучого перелому, з боротьби проти поліфонії суворого стилю. У цей час було проголошено народження нового стилю - монодії із супроводом, що гнучко слідує за поетичним словом.

Зазначимо, що епоха Бароко в музиці охоплює майже півтора століття. Опера в епоху Бароко була насамперед дорогою розвагою, частиною придворного святкування або щорічного міського карнавалу, і тому повинна була захоплювати не тільки слух, але ще і око. За всією цією яскраво

театральною видовищністю стояла особливе світовідчуття. Можливо, хронологічно першою з історично значущих подій у сфері музичного театру виявилось чудове воскресіння творчості К. Монтеверді. У 1905 році з'явилася обробка його «Орфея», зроблена відомим французьким композитором та музикознавцем В. Д'енді; потім пішли італійські редакції цієї опери (Г. Орефіче - 1910; Дж.Ф. Маліп'єро - 1923). Після першими експериментальними, концертними чи студентськими виконаннями «Орфея» і «Коронації Поппеї» відбулися постановки цих опер на сцені, й у цей час вони міцно очолюють перелік найпопулярніших і найчастіше граних опер XVII століття. Майже одночасно у Франції відбулося повернення на сцену Паризької опери музичної драми Ж. Ф. Рамо на сюжет «Федри» Ж. Расіна – «Іполит і Арісія» (1908). Опері Ж.Б. Люллі та Ж.Ф. Рамо так і не стали в XX столітті по-справжньому репертуарними оскільки ніде, крім Франції, їх не ставлять і не записують. Але у Франції, особливо у другій половині XX століття, кількість знавців та шанувальників цього витонченого мистецтва досить велика.

Особливе становище у XX столітті зайняло велика оперна творчість Г.Ф. Генделя, що представляє собою цілий світ зі своєю «історією» та «географією». Воно ввібрало і німецьку серйозність у відношенні до світу і людей, і італійський закоханий погляд на античну традицію, і елементи французької театральної культури, і англійські етичні та естетичні ціннісні уявлення. У цьому, мабуть, одна з причин феноменального успіху «генделівського ренесансу», що охопив нині багато країн (насамперед Німеччину, Англію, Італію та США). Все почалося в 1920 році в Геттінген, коли історик мистецтва О. Хаген, вихованець університету в Галле (рідного міста Г.Ф. Генделя), доклав вирішальних зусиль до постановки в міському театрі генделівської «Роделінди». За нею пішли «Оттон», «Юлій Цезар у Єгипті» та «Ксеркс» у версіях О. Хагена та «Орландо» у редакції відомого музикознавця Х.І. Мозера. Незабаром генделівські фестивалі, що включали оперні уявлення, стали в Німеччині регулярними (паралельно розвивався такий рух і на другій батьківщині композитора, в Англії). До 1930 німецька публіка

познайомилася вже з одинадцятьма операми Г.Ф. Генделя. Особливий успіх випав на частку «Юлія Цезаря», який прозвучав у десятках німецьких міст протягом п'яти років 222 рази! На те були причини як зовнішні (що відбувалися в 30-ті роки в німецькому політичному житті), так і внутрішні, музично-театральні. З іншого боку, самодостатня музична краса та специфічна образна мова барокової опери давали режисерам можливість знайти нетрадиційне сценічне рішення. На думку одного з сучасних диригентів-автентистів, К. Хогвуда, барокова опера була майже зовсім не відома німецькій публіці, і німецькі оперні режисери скористалися Г.Ф. Генделем як зброєю проти вагнерівської музичної драми, яка до цього практично безроздільно панувала на своїй батьківщині. Але якщо при постановках Вагнера публіка відкидала будь-яку абстракцію, то Г.Ф. Генделя вона її захоплено приймала. Вибір припав на Г.Ф. Генделя не випадково: структурні властивості його опер мали особливу привабливість для О. Хагена і наступних режисерів. Вони бачили в арії строгу музичну форму, в якій почуття зазнавало трансформації та стилізації, а не виражалося безпосередньо; це відповідало бароковій ідеї типової, але індивідуальної форми. Жорсткі канони тексту та музики призводили до об'єктивної, опосередкованої виразності, протилежної спонтанності музичної драми". Нереалістична, найчастіше зовсім чужа психологізму, подіємо повільна, але притому навмисне сюжетно заплутана, сповнена візуальних ефектів і символічних ідей, що аж ніяк не лежать на поверхні, барокова опера виявилася взагалі надзвичайно співзвучною принципам художнього і театального мислення XX століття, схильного до чого завгодно. Концептуальності, до політичної ангажованості або до естетичної рафінованості – але тільки не до реалістичної однозначності погляду. У XX столітті виявилось, що барокова опера не просто припускає, а й владно вимагає присутності в особистості її постановника властивостей чарівника.

І наскільки робота постановника опери в XVII – XVIII століттях була позаособистісною, настільки індивідуальною вона зробилася в наш час. Проте бароковий спектакль не міг відразу виникнути в уяві режисера у всеозброєнні.

Аж до середини XX століття, коли традиції психологічно-реалістичного театру були ще дуже сильні у свідомості як публіки, так і театральних діячів, найчастіше обиралися половинні та компромісні рішення. Вихідною передумовою було свідоме чи несвідоме переконання в тому, що старовинна опера – твір, у музичному відношенні, можливо, прекрасний, але в драматургічному – явно неповний. Їй довгий час просто відмовляли в естетичній самоцінності.

Барокова опера не сприймалася як цілісний текст відповідної культури і загалом, і у сенсі цього терміну. Насамперед здійснювалася сильна редактура нотного та словесного тексту з метою прибрати «зайве» – те, що, на думку постановників та виконавців, загальмовувало дію та розхолоджувало публіку. Італійські лібрето перекладалися іншими мовами, виграваючи для публіки у зрозумілості, але сильно програючи в суто фонетичній красі й особливій злитості слова, сенсу і музики, яке присутній у творах будь-якого більш-менш вдумливого композитора, не кажучи вже про великих майстрів.

З опери не тільки вилучалися цілі арії та сцени, що було цілком можливо в рамках барокової практики, але й безжально відсікалися окремі шматки монументальної форми арії *da capo*. Робилося це зі щирими намірами тими самими людьми, які щосили намагалися повернути публіці забуті шедеври: вже згаданими О. Хагеном і Мозером, та інші. До цього часу у фонотеках можна знайти спотворені до невпізнання купюрами записи, а бібліотеках – клавіри: від якоїсь арії опинялося лише оркестрове вступ, з іншого – лише її перша частина, від наступної – дві частини без третьої, але з оркестровим завершенням. І навіть хороші музиканти не відразу звикли відчувати на слух, що форма при цьому позбавляється архітектонічної опори, перекошується і руйнується. Власне, щось аналогічне відбулося і в театрі, де сценічна імпровізація була реабілітована у XX столітті як особливий прийом акторського мистецтва.

Естетична прірва, що існувала між бароковою оперою і музичною практикою початку XX століття, навряд чи могла бути подолана одним стрибком. Тому відродження барокового репертуару супроводжувалося

неминучим спочатку спотворенням звукового видобутку. Адже воскрешати пам'ятник досить віддаленого минулого брався не спеціальний ансамбль «автентистів», як це робиться зараз, а звичайний театральний чи студентський колектив, який ніколи не навчався грі на старовинних інструментах і не мав їх у розпорядженні. Зазвичай робилося інструментування (у барокових авторів вона іноді була відсутня, як у пізніх шедеврах К. Монтеверді – «Поверненні Улісса» та «Коронації Поппеї») або переінструментування, розраховане на сучасний симфонічний оркестр, навіть у його камерному варіанті. На ранніх порах барокового ренесансу необхідний для акомпанементу клавесин взагалі міг замінюватися роялем, що абсолютно не відповідав йому за тембром. До того ж струнні й духові грали у звичній романтичній манері – у уповільнених темпах, з густим вібрато, з широким мелодійним подихом, що нівелює дрібні деталі фразування, такі важливі для барокової стилістики. Тембровий колорит старовинного оркестру з його ясною, прозорою та виразною звучністю при цьому спотворювався до повної невпізнанності. Іноді окремі номери переносилися в інші тональності, неможливі в епоху нерівномірної настройки. Якщо додати сюди відповідну манеру співу солістів, то К. Монтеверді та його сучасник Ф. Каваллі починали звучати подібно до Дж. Пуччіні, а Г.Ф. Гендель майже перетворювався на Р. Вагнера. При цьому іноді висвічувалися несподівані та захоплюючі глибини національної традиції, проте стилістично подібне виконання дисонувало із суттю самої музики.

Що ще суттєвіше, довгий час майже обов'язковим виявлявся перерозподіл співочих голосів, що тягло за собою спотворення не лише звукового балансу, а й усієї поетики барочної опери, особливо італійської (у французькій опері кастрати не виступали ніколи, і чоловічі ролі виконували голоси відповідної теситури: юнак співав тенором, зріла людина баритоном, старець басом).

Італійська ж барокова опера була царством високих і надзвичайно рухливих голосів кастратів та примадонн. Всі головні герої, незалежно від свого історичного віку на момент розвитку сюжету, мали виглядати молодими, сильними і прекрасними. Їхня реальна стать, вік, характер і зовнішність не мали

жодного значення. Через церковні заборони жіночі ролі в Римі завжди виконувались хлопчиками або кастратами, зате в інших містах, навпаки, примадонни часто з'являлися в ролях античних царів і полководців. Елемент травестії надавав деяким ризикованим з погляду суспільної моральності сценічним ситуаціям безневинну пікантність та витончену двозначність. У ХХ столітті партії, в оригіналі розраховані на віртуозів-кастратів, що зійшли з історичної сцени або на переодягнених дам, стали спочатку перепоручати тенорам, басам і баритонам, керуючись «реалістичним» уявленням про героїв і героїку (образи Олександра Македонського, Юлія і т.д.). Але ж у барочній опері низький чоловічий голос – знакова ознака переходу в низький «регістр» буття: басом чи баритоном співають персонажі нижчих станів, злодійських помислів, окультних занять (жерці, маги, чаклуни), варварського походження, а то й взагалі інфернальної природи (Харон, Плутон. Якщо монарх – гротескно-комічний персонаж (як придуркуватий і велемовний імператор Клавдій в "Агріпіні" Г.Ф. Генделя), він, звичайно, може співати басом, але блискучого героя обов'язково має представляти або кастрат, або примадонна-травесті. Тенор в італійській опері аж до середини XVIII століття з'являвся рідко і виконував аж ніяк не партії юних героїв-коханців, як у романтичному XIX столітті, а шляхетних батьків, великодушних тиранів або літніх володарів з трагічною долею (Непокірний султан Баязет ” Ф. Гаспаріні та «Тамерлані» Г.Ф. Генделя). Але набагато частіше тенор поставав у барочній опері в характерних амплуа хитрих комічних старих (годувальниць і служниць), відьом, смішних потворних кокеток (болотна німфа Платея в однойменному «комічному балеті» Ж.Ф. Рамо).

Сценічне рішення також намагалося наблизити барокову оперу до ідеалу дієвої психологічної драми. Вилучення «зайвих» персонажів, "надто довгих" речитативів і «непотрібних» арій, зміна тембрової палітри та інші музичні перетворення поєднувалися з відповідними театральними прийомами. У костюми часто вносився історизм, якого барокова опера зовсім не вимагала, в сценографії відображався побут тієї чи іншої епохи; щоб надати «статичним»

аріям певну жвавість, від співака домагалися сценічної рухливості, та ще й супроводжували його спів паралельним мімічним чи балетним дією інших персонажів, що у барочній опері могло відбуватися хіба що у виняткових ситуаціях – наприклад, у сценах чаклунства чи сходження в загробний світ.

У міру того, як театральні експерименти ХХ століття та пошуки нової, іноді абсолютно авангардної, поетики йшли паралельно з розвитком автентичного (тобто прагне до історичної достовірності) виконавства в музиці, відкрилася можливість свіжого і часто «єретичного» погляду на барочну оперу. Якщо відверта театральність, видовищність, символічна і алегорична умовність взагалі притаманні художній концепції Бароко, хто може наказати межі, до яких їм можна простягатися?

Єдиною майже безумовною передумовою скільки завгодно сміливого або, навпаки, підкреслено «музейного» режисерського прочитання барокової опери стало в останній третині ХХ століття її автентичне в музичному відношенні виконання. Це має на увазі повне, без купюр або з дуже незначними купюрами, відтворення музичного та словесного тексту опери. Очевидним тепер і принцип вірності тембровому рішення оригіналу. Відтворюється не тільки старовинний інструментарій, але нерідко і кількісний склад оркестру, який грав на прем'єрі, благо в деяких випадках збереглися іменні списки членів капел та відомості про чисельність придворних оркестрів.

Що стосується співочих голосів, то тут зовсім без паліативів обійтися, мабуть, неможливо – кастратів більше немає, і досягнення їхнього рівня вокальної могутності та віртуозності не доступне ні наймайстернішим співакам, ні володарям найбільш звучних контртенорів. Тому в залежності від конкретної ситуації і цілком у згоді з барокової практикою головні партії доручаються нині контртенорам, або співакам. Контртенора, можливо, чисто візуально краще, особливо коли постановка розрахована на відеозапис. Можливо, з цієї причини деякі партії, які теоретично допускали свого часу і тенорове виконання, у відеоверсіях доручаються тенорам, а чи не жіночим

голосам (Нерон у «Коронації Поппеї» К. Монтеверді у постановці Ж.П.Поннеля).

Що ж до принципів театрального втілення, то тут варіантів набагато більше. Ми не будемо докладно торкатися добротних консервативно-академічних спектаклів, витриманих у дусі благородної поміркованості, які не претендують ні на стилістичний автентизм ні на особливу оригінальність режисури. Такі, наприклад, деякі постановки опер Г.Ф. Генделя на сцені театру Ковент-Гарден, доступні нині у відеозаписах («Юлій Цезар у Єгипті»; «Ксеркс»). Вони, безумовно, зустрічаються і блискучі виконавські роботи, і цікаві мізансцени, і вдало вигадані костюми, і видовищні знахідки. Але навряд вони можуть сприйматися як вираз істинно сучасного погляду проблему барочної опери. Вони, навпаки, створюється видимість, що жодної проблеми, по суті, немає. Або все трактовано цілком серйозно, без найменшої частки іронії («Юлій Цезар у Єгипті», де є і війна, і смерть, і кохання, і зрада), чи все – не всерйоз (хімерна любов деспота Ксеркса то до стародавнього платана, то до чужої нареченій (Ромільде), тим часом як у великих творців епохи Бароко серйозне і несерйозне зазвичай присутні одночасно, взаємно переплітаючись і прошаруючись.

Не будемо ми також говорити про явні невдачі, викликані не зайвою відвагою режисерського прочитання опери, а повною невизначеністю такого («Альцина» Г.Ф. Генделя - спектакль 1990 року у Великому театрі Женеви; режисер Ф. Берлінг, постановочна концепція Ж.У. Крісті). Опера при цьому знову перетворюється на горезвісний «концерт у костюмах», і безпорадна, безглузда і безладна сценічна дія лише заважає сприйняттю музики. Не вражають ні декорації К. Томмазі, в яких не обіграні палац і сад Альцини, ні костюми П. Кошетє, що виглядають просто несмачними, що не йдуть більшості виконавців. Постановці не вистачає ні розкішної барокової статуарності, ні казкового «наїву», ні сучасної гостроти погляду, що змушує постановника в першу чергу ставитись питанням: а про що, по суті, цей твір. Невже тільки про те, як дівчина-лицар Брадаманта вирвала свого коханого

Руджеро з обіймів підступної чарівниці Альцини? Тоді чому ж наприкінці мимовільним співчуттям переймаєшся саме Альцини — бо Г.Ф. Гендель явно писав її музичний портрет із симпатією та співчуттям? Лише два моменти у цій великій виставі дозволяють вловити натяк на якусь ідею. По-перше, це образ головної героїні, створений прекрасною співачкою Арлін Ожер: часом своєю царственою статтю ця Альцина нагадує старіючу Катерину Другу, яка чудово знає ціну своїм тимчасовим фаворитам, проте не в змозі примиритися з думкою про те, що юність, краса, любов і навіть всевладдя для неї вже у минулому. По-друге, це фінал третього акту, де бранці Альцини (між іншим, лицарі) націлюють на неї свої шпаги, а потім, морально знищивши її і зруйнувавши її чарівне царство, повертаються до своїх дітей і дружин в акуратненьких чепчиках і фартухах. Повсякденне життя перемагає мрію, пересічність тріумфує над небезпечним світом спокус, пригод і перевтілень. Але, можливо, це лише наші домисли, оскільки інші компоненти вистави не містять навіть натяку на ті чи інші ідеї.

Набагато цікавіше для нас два зовнішньо взаємовиключні, але насправді в чомусь споріднені підходи: «автентичний» та «авангардний».

Першого з них дотримуються режисери, які намагаються або відтворити стилістику театру відповідної епохи, або, відтворюючи якісь важливі її риси, закохано поглянути на неї з далекого постмодернізму. Насамперед було прийнято з деякою зневагою називати такі постановки «музейними». Однак відчуття справжності дорогого, що виникає — у разі удачі, стоїть і не кожному дається. Автентичні постановки не обов'язково звернені лише до минулого. Вони обов'язково присутній і аналітичний погляд на це минуле, яке до того ж здатне розшаровуватися і саморефлексувати. Але ж і сам матеріал барокової опери, в якій крізь умовну античність або орієнтальність завжди проглядається пронизливе «тут і зараз» європейської культури, сприяє такому підходу. І, як не дивно, це «антинаукове» художнє зневага історичними та географічними реаліями, коли грецькі боги і богині з'являються в камзолах і кринолінах, а древні індійці, турки або скіфи вільно висловлюються мовою галантності, це

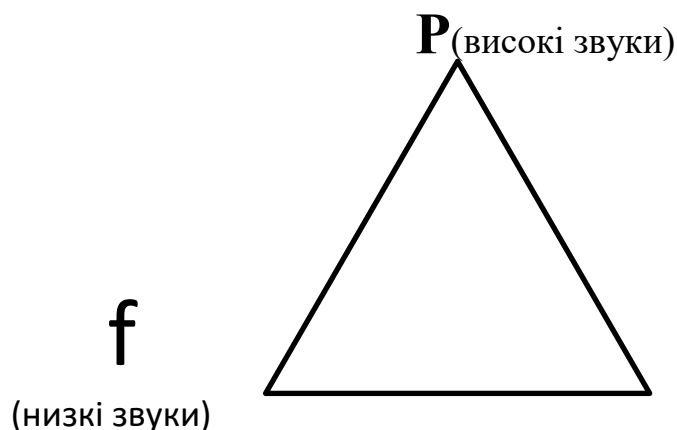
змішання часів, просторів, культур і та стилів ріднить бароко з постмодернізмом кінця XX століття. У програмах конкурсів і фестивалів Барокові твори нерідко фігурують в якості обов'язкових. Ведеться активний пошук незаслужено забутих творів мотетів, сольних кантат, арій та Барокова музика займає значну роль в репертуарі вокалістів. І Г.Ф. Гендель є одним з яскравих представників епохи Бароко і його творчість передає всю естетику даного періоду. опер композиторів кінця XVII - середини XVIII століть. Тим самим відроджуються до життя величезні пласти музичної спадщини. У сучасній вокальній освіті Барокова музика є обов'язковою складовою, проте лише небагато володіють відповідним стилем звукодобуванням. Спотворення найчастіше відбувається в стилістичному відношенні виконання Барокової музики сучасними співаками. Перш за все це обумовлено тим, що педагоги питаються навчити і усунути вокально-технічні проблеми, допомогти учневі оволодіти м'язової координацією, що в подальшому позитивно вплине на роботу голосового апарату і вірному звуковидобуванню. В результаті видозмін Барокова музика суперечить естетиці того часу. За кордоном, в Італії, Франції, Німеччині та інших країнах Європи існує ціла система навчання барочному виконавству. Навчають в школах, академіях, інститутах. Що не можна сказати про Україну і йому є сусідами країни, педагогічної практики в області Барокової музики ще не існує в нашій країні, це пов'язано з проблемою осягнення теорії і практики автентичного вокального виконання.

Твори епохи Бароко сприяють розвитку почуття форми, виробленні логіки і ясності музичного мислення, гнучкості і чистоті інтонації, точності позиції, рівності голосоведення. Виконання творів цієї епохи вимагає від вокалістів добре налаштованого співочого апарату, пластичності звуку, різних видів дихання і атаки звуку, швидкості, рухливості. Також від виконавців вимагається творча і художньо-технічна активність, оскільки твори були менш деталізованості з точно тертя динаміки, темпу. Твори того часу представляють простір для виконавця, що проявляються в можливості застосування техніки орнаменталізації і варіювання повторюваних частин.

1.2. Еталон Барокової динаміки та її особливості

У музиці кінця XVII - середини XVIII ст. приділялася велика увага динаміці. У Барокової музики не часто можна зустріти динамічні позначення, що пояснюється, в першу чергу, жорсткими, суворими вимогами до виконавця творів Бароко, який повинен був поєднувати в собі широку освіченість як в області теорії і історії музики, так і в сфері фізіології, акустики. Співак повинен був вміти знаходити правильні рішення в питаннях динаміки, темпу і прикрас нарівні з інструменталістів. Різноманітність динамічних нюансів і відтінків залежало не тільки від умінь, таланту співака, але і від акустики концертних приміщень, від стилістичних вимог, від складу супроводу, які були продиктовані новими смаками публіки. Таким чином, важливим ставало вміння виконавця самостійно знаходити і вірно розподіляти динаміку музичного твору. Динамічні вказівки композиторів епохи Бароко орієнтують музикантів на так звану «террасообразной» динаміку, яка полягає в тривалому збереженні одного і того ж рівня гучності, з несподіваними переходами від *forte* до *piano* і назад на кордонах розділів.

У вокальному мистецтві Бароко існували правила, які визначали стилістику виконання цієї епохи. Головним був навик динамічного розподілу голосу. З вокально-виконавської позиції можна розглядати барочну динаміку як епоху трикутної динаміки, яка ґрунтується на плавному з'єднанні *forte* і *piano* в просторі звукового діапазону від низу до верху:



Таке значуще прояв динаміки дозволить сформувати так звані динамічні центри, які додають, у свою чергу, рельєфність і ясність мелодії. Саме до характерних особливостей вокальної трикутної динаміки відносяться рекомендації вчителів співу XVII століття, які були пов'язані з динамічно вірним розподілом голоси протягом усього звукового діапазону. Щоб вирішити це завдання, педагоги виробили таке правило: при русі вгору гучність голосу повинна трохи зменшуватися, тобто нижній тон завжди повинен звучати повнозвучним *forte*, а верхній – береться м'яким *piano*.

Для Барокового виконавства характерні динамічні дуги, що виникають при послідовних динамічних переходах з *crescendo* на *decrescendo* в межах невеликих груп звуків.

При визначенні загального динамічного плану музиканту потрібно спочатку звернути увагу на ритмічний рух твору в цілому. Як правило, повільному руху відповідає динамічний нюанс *piano*, а швидкому - *forte*:

Така динамічна організація в мистецтві Бароко називається ритмічною динамікою. У повільних частинах творів атака звуку повинна бути невеликої сили, з подальшим поступовим *crescendo*. Інший підхід використовується у швидких по руху частинах, в яких довгі звуки необхідно співати енергійно, сильно, активно, поступово зменшуючи їх милозвучність, або, в цілому, проспівувати їх з відчуттям «наколювання». Але атака звуку завжди повинна бути точною і в той же час м'якою при повній свободі голосового апарату, а сам звук при цьому - польотний, «дихаючим».

До характерних особливостей динаміки Бароко відноситься також ефект відлуння, який застосовується при повторенні частини музичного твору з метою передати контраст звукового простору. Ефект відлуння використовувався не тільки для динамічного диференціювання, тобто контрастного розподілу гучності звуку з метою варіювання матеріалу, але також як «зміна звукового забарвлення, пов'язаної з просторовим контрастом». У вокальній практиці цей прийом часто висловлювався зміною регістрів.

Поняття *messa di voce* в старовинній вокальній практиці означало мистецтво філіровки або динамічне прикрашення довгих нот. Мистецтво філірування повністю залежить від правильного дихання.

Педагоги італійської школи не менше істотним вважали питання про вібрато (коливанні голосу), який безпосередньо пов'язаний з проблемою динаміки. На відміну від особливостей виконавства епохи Відродження, коли мелодійна гнучкість, емоційне вираження не були головними факторами, зі становленням гомофонного стилю на перший план виходить виразність мелодії. Важливим стало знаходження і використання нових виконавських фарб і прийомів. Вібрато дуже швидко стало необхідним засобом для посилення емоційності та пожвавлення звуку. Вібрато в Бароковій музичній практиці – це контрольоване вібрато, підвладне волі виконавця.

У практиці правильного виконання музики епохи Бароко важливе місце займають розуміння і вибір вірного темпу.

Музичні твори епохи бароко не містять авторських або редакторських вказівок що стосується темпу. І в тих випадках, коли композитор вказує темп в вторі, або є приблизне редагування темпових вказівок, не можна виявити абсолютне значення темпів через те, до початку XIX століття не існувало метронома. Таким чином, можна сказати, що стильовою ознакою музики епохи Бароко є умовність темпа. Тому перед сучасним виконавцем Барокової музики стоїть завдання правильно визначити характер руху, який так важливий в передачі афекту. Співаки епохи Бароко могли без праці визначити рух музичного твору через те, що вони порівнювали його з танцювальною музикою, образи якої займали особливе місце не тільки в інструментальній, але і у вокальній музиці Бароко. Як правило, в Бароковій вокальній музиці проявляються жанрові витоки, пов'язані з популярними в той час танцями – виникають арії-сарабанди, арії-Гавот.

Темпо-ритмічна сторона виконання Барокової музики не підпорядковується строгим правилам і допускає високий ступінь свободи. В часи Бароко навколишній світ був наповненим контрастами, протиріччями,

змінилися уявлення про простір і час, на перше місце вийшла тема Людини, тому вже не можна було творити, спираючись на канони «строного письма». У музиці Бароко переважали напружені і різкі тони. Особистість і людина виходили на перший план в музиці. У музиці епохи Бароко намагалися передати людські пристрасті і переживання, тому притаманне для музики мелодійне одноголосся, провідний тип викладу є гомофонний склад мажор і мінор, ритмічна сторона також змінилася з появою теми людини одиницею музичного часу стала коротка нота, музична мова акцентована. В XVII столітті формуються нові жанри і форми. З'являється жанр опера і йому родинні - кантата й ораторія. Зародилася опера природно в Італії та швидко зайняла перше місце в музиці. Поштовхом до народження опери послужив багатоголосий мадригал: вперше для композитора стало важливо слово, він хотів донести до слухача його виразний сенс і красу. Ще однією причиною виникнення оперного жанру стало з'єднання музичного та сценічного дії, що теж бере початок в мистецтві епохи Відродження. Творці перших опер, відроджуючи трагедію античності, хотіли найбільшою мірою дотримуватися оригіналу.

Одним з найважливіших досягнень епохи Бароко є створення теорії афектів. О. Шушкова писала: «Переважна орієнтація музики на людину незмінно приводила до встановлення питання про її зміст. Теорія афектів – один зі шляхів до загальної зрозумілості музики, оскільки афект був і її метою, і її змістом» [41].

У зв'язку з тим, що музиканти починають звертатися до людських емоцій і пристрастей, з'являються нові виміри в музиці. Музичні твори зв'язуються з афектами. В епоху Бароко розробляється строгий канон зображення і передачі афекту. Так, з афектом радості пов'язувалася «досконала гармонійна тріада»: лідійський, міксолідійський, гіпоіонійській лади. Даний афект ґрунтувався на понятті благого. Його репрезентація мала на увазі мале число дисонансів, заборона на їх вільне застосування, а також на збільшені та зменшені інтервали.

Терція, кварта, квінта, вважалися радісними. Рух повинен був бути практично без синкоп, а розмір – тридольним.

Афекту любові відповідали «слабкі» інтервали, синкопи, дисонанси, спокійне і м'який рух, різкі «клаузури». При передачі афекту любові важливо було уникати тритонів, зменшених інтервалів, які порушували притаманну афекту «втома». Афект любові схожий з афектом печалі, тому словесний текст повинен був мати скорботний характер.

Подальшим розвитком вчення про афекту займалися відомі німецькі та італійські музиканти - Л. Моцарт, І. Кванц, Дж. Риккати, Ф. Марпург, Д.Г. Тюрка, К.Ф.Е. Бах і ін.

У пізньому Бароко важливим стає не зображення афекту, а зображення певних властивостей рис характеру. «Принцип зображення» і «принцип наслідування» в 1730-50их роках змінюється «принципом вираження», пов'язаним з безпосередньою передачею суб'єктивного переживання.

Висновки до розділу 1

В першому розділі роботи розглядається оперне мистецтво Бароко, воно є багатовекторним та вбирає в себе, як духовну частину епохи, так і світську. Це дає нам змогу сказати, що композитори того часу мали можливість показати свою віртуозність та уміння. Багато уваги приділялось динаміці на сам перед виконавцями, тому що композиторами не було чітко вказано динамічні відтінки, ритм, метр та допускалась висока ступінь свободи. Саме тому в епоху Бароко було нове досягнення – створення теорії афектів. Це допомагало виконавцям передати різні сфери та емоції: кохання, радість, смуток, пристрасть за допомогою ладів.

РОЗДІЛ 2

ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ

2.1. Характеристика творчості Г.Ф. Генделя

Епоха Бароко умовно позначається датами 1600-1750 роки. Як художній стиль Бароко знайшов своє відображення в усіх видах мистецтва – в архітектурі, живописі, скульптурі, літературі, поезії та музиці. У музиці існували різні національні школи та представники цих шкіл. В Німеччині — І.С. Баха і Г.Ф. Генделя, у Франції — Ж.Б. Люлі, Ж.Ф. Рамо і Ф. Куперена, в Англії – Г. Перселла, в Італії – К. Монтеверді, Д. Скарлатті, А. Вівальді, А. Кореллі. У період Бароко відбулися дуже важливі процеси становлення музичного мистецтва, що вплинуло на подальший розвиток музичної культури. За допомогою музики вперше намагаються передати почуття та емоції людини, але також велика увага приділяється духовності та релігійності. Виникають нові жанри — опера, ораторія, кантата, інструментальний концерт та соната.

Творчість Г.Ф. Генделя дуже різноманітна, плідюча і тривала. Вона має велику кількість різноманітних жанрів. Опера та ораторія – це головний жанр у якому працював Г.Ф. Гендель, причому ораторія драматичного характеру, побудований на конфлікті дійових осіб. У творчості композитора є опора на повчальні сюжети з життя античних богів, німецьких королів, римських диктаторів і безліч інших персонажів, також біблійним героям Г.Ф. Гендель надав монументальну величину і нестримну пристрасть. Композитор створив нові перспективи та ідеї в жанрі опера та ораторія. Г.Ф. Гендель написав велику кількість опер, а саме 40, хоча вважається що головний жанр у творчості Г.Ф. Генделя – це ораторія. Він написав 32 ораторії які мають успіх та користуються досі великим попитом, «Месія», «Іуда Маккавей», «Самсон» і безліч інших ораторій, які прославили композитора на весь світ. Що стосується опер, то цей жанр теж має великий успіх у композитора. Він писав опери в жанрі – серія і пастораль. Також в його творчості присутня велика кількість інших жанрів таких, як органні концерти, церковні хорали, камерно-вокальна

та інструментальний музика, і твори популярного характеру «Музика на воді», «музика для королівських феєрверків», *Concenti a due cori*.

Л. Кириліної у книзі «Театральне покликання Г.Ф. Генделя» зазначає «У 20 столітті сталося диво відродження генделевської оперної спадщини. Опері Г.Ф. Генделя стали в наш час істотною частиною світового театального репертуару. Він став один з найбільш часто виконуваних оперних композиторів 18 століття, зайнявши почесне місце поряд з Моцартом. До опер Г.Ф. Генделя звертаються кращі театри світу, запрошуючи для їх постановки найвидатніших диригентів, співаків і режисерів, причому не обов'язково лише тих, хто спеціалізується на суто старовинному репертуарі» [18].

Тематика у творчості Г.Ф. Генделя має граничну лаконічність, незвичайну чіткість і рельєфність. Теми маю визначеність ритму і рельєфність, барвистість мелодії, енергійність, цілеспрямованість, також часто можна спостерігати унісон в оркестрі та хорі. Грубер Р. зазначає «Плакатність генделевської тематики присутній не тільки в ораторії та в хорових масивах, а й в операх, сольних вокальних і навіть інструментальних п'єсах. Особливо ж в антемах, в композиціях «на випадок», (коронаційних, траурних одах і т. п.). Часто—густо окремі моменти ораторій за своїм «рішучого» характеру можуть зійти за "батальні епізоди". Ось де закладено коріння тієї "плерного" музики розраховані на масштаб площ, на аудиторію в десятки тисяч слухачів». Також Г.Ф. Гендель у своїй творчості часто вдається до використання народної музики. У його творчості можна знайти мелодику італійську, староанглійську, французьку. Проте він завжди додає невеликі штрихи в національні мелодії, які використовує і тим самим показує свою тематичність. Тематична мова композитора досить проста, лаконічна, рідко можна побачити непотрібну прикрасу або ж складність оркестрової мелодії. Вокальну мелодію він прагнув наблизити до інструментального звучання звідки й з'явилися складні коди, вокальні прикраси, віртуозні арії. Сама ж мелодія має головну "центральну" роль в музичному русі. Метроритмічна сфера творчості досить зважена,

оригінальна, композитор використовує маршові, танцювальні схеми, до цього призводить його інтерес до народної музики.

Що стосується гармонії, то вона досить проста, певна, структурно чітка і служить підтримкою для основної мелодії, використовується в речитативах для загальної підтримки.

Хоровий жанр у творчості композитора вважалося віртуозним. Він міг передати різні ситуації сюжету і стану з допомогу хору — радість, печаль, смуток, скорбота, гнів, обурення, щастя — все це передавалося за допомогою хору і музичних штрихів то величне *tutti*, то *pianissimo*.

П.І. Чайковській писав «Гендель був винятковий майстер щодо вміння розпоряджатися голосами. Анітрохи не виходячи з природних меж голосового регістру, він видобував із хору такі чудові ефекти мас, яких ніколи не досягали інші композитори ...» [13]

Так, як опера й ораторія розвивалася паралельно, то можливо побачити схожість цих двох жанрів: присутність арій в ораторії, більшості арій героїчного характеру, близькі до оперних *lamento* і також віртуозність арій, арії *da caro*. Г.Ф. Гендель намагається кожної арії додати індивідуальність. Г.Ф. Гендель писав твори з першого разу, ніби імпровізував і відразу ж робив остаточний варіант, імпровізував на органі, клавесині, міг з легкістю акомпанувати вокалістом не маючи нот і прекрасно відчував співаків і їх віртуозність під час виконання. Композитор не писав для церкви, крім кількох виняткових випадків «Псалми» і «Te Deum». Перший твір композитора було написано в 1696 році — дві сонати для гобоя, а перша опера «Альміра» була написана в гамбурзькому театрі й саме з цієї опери почалася оперна кар'єра Г.Ф. Генделя. Перша ораторія Г.Ф. Генделя була написана в Гамбурзі «Пристрасті» на текст Постеля. Коли композитор переїхав до Англії й став для багатьох кумиром, саме цей період в його творчості можна назвати найбільш плідним. І король Англії Георг Перший запросив працювати Г.Ф. Генделя капельмейстером. Пізніше, а саме в 1719 році була заснована Королівська музична академія де Г.Ф. Гендель став художнім керівником. І навіть після

втрати зору композитор продовжував писати музику, грав на органі й диктував мелодію іншим для написання. Хотілося також відзначити, що композитор був прославлений і мав великий успіх ще за життя, а не після смерті. І його музика все також популярна та відома. Варто тільки вимовити слово Бароко, як в голову відразу приходить Г.Ф. Гендель і його віртуозний вокальний і інструментальний стиль. Г.Ф. Гендель завжди прагнув у своїй музиці домогтися до простоти вираження, прозорості, щоб музика була доступна для слухача. У ораторіях композитора притаманний трагізм, але якщо дивитися в цілому то, в його музиці переважає радість, світлість, щирість. Одного разу Г.Ф. Гендель сказав «Мені було б прикро, пане, якби я доставляв людям тільки задоволення. Моя мета - робити їх краще ...». Також композитор заздалегідь знає та продумує усі ладові гармонії, форми, образи героїв, їхні притаманні риси, мелодії. Слухаючи його музику ми нібито поринаємо у часи Бароко и разом з творами та героями переживемо усе.

2.2. Огляд оперного жанру у творчості Г.Ф. Генделя.

Оперна творчість Г.Ф. Генделя як вже відомо почалося з опери «Альміра», але заведено вважати, що ця опера не є показовою для його творчості й вважається нерівній. Але з тих самих пір інтерес композитора до жанру опера не пропадав до кінця життя, але були періоди затишшя в оперній творчості. Його оперна творчість відноситься відразу до трьох країнах – Німеччина, Англія, Італія. Опери користувалися попитом і вокалісти намагалися якнайшвидше виконати одну з віртуозних арій композитора, але це призводило до зміни початкового варіанта, інтерпретатори перекручували твори під свій лад. Чоловічі партії, які призначались для кастратів, транспонувалися в нижній регістр, прибиралися багато прикраси через те, що у баритонів менш рухливий голос, і також часто забиралася в аріях *da capo* третя частина і вважалася непотрібною. Навіть в самій опері прибирали багато уривків і дій, що сильно впливало на драматичну сферу опери та призводило до втрати задуму композитора. У цей період життя композитор не міг бути

повністю вільний у своїх творчих діях тому, що існувала велика конкуренція за увагу публіки і їх треба було чимось дивувати й захопити. Також комерційна сторона була важливим фактором.

У XVIII столітті опери всіх композиторів писалися під певного співака, знаючи характеристику голосу виконавця – діапазон, манеру, фарби голосу, технічні можливості й характер, темперамент. Композитори прагнули догодити примадоннам, кастратом. Г.Ф.Гендель став не винятком, але намагався працювати довгий час з одним і тим же виконавцем. Оперна творчість Г.Ф.Генделя містить більше сорока творів і в них присутні Барокові традиції. Більшість опер написані в жанрі серія, лише тільки в кінця свого оперної творчості Г.Ф.Гендель цікавився іншими жанрами й намагався написав щось інше. На думку Кириліної Л. В. «Музичний театр Г.Ф.Генделя відображає всі естетичні межі своєї епохи. Г.Ф.Гендель — універсальний митець, «громадянин світу», який зумів органічно поєднати німецьку основу свого мислення з різними музичними та театральними традиціями» [25].

На нашу думку, оперна творчість Г.Ф.Генделя достатня барвіста, яскрава та своєрідна. На це вплинуло: часті переїзди й розширення свого кругозору, вивчення різних мовно – 5 мов знав композитор, інтерес до творчості своїх сучасників, спілкування з письменниками, інтерес до живопису. Композитор писав опери-казки, історичні опери, на сюжети античної міфології. Він завжди прагнув до цікавих, історично значущим сюжетам Г.Ф.Гендель писав опер тривалий час з 1705-1741 роки. Число опер у багатьох джерелах спотворено тому, що багато хто не розуміє чи можна в список опер додавати опери написані спільно з кимось або ж пастіччо, в якому зібрані різні твори самого композитора і не тільки. А такі як «Геракл» взагалі вважаються англійськими операми. Також він писав окремо музику до вистав - арії вставні, пісні, або ж арії для певного співака. І у зв'язку з цим, оперна творчість набагато ширша і багатша, ніж здається.

Хронологічно опери ділилися на періоди, так у творчості Г.Ф.Генделя можна побачити:

Гамбурзький період – це той період, в якому Г.Ф. Гендель тільки починав складати опери та намагався заявити про себе в новому жанрі. У цей період були написання опери «Альміра» і «Нерон», «Дафна», і «Флориндо». І останні дві були поставлені в Гамбурзі через два роки після написання.

Італійський період – приніс композитору успіх, він вже поліпшив манеру письма. Було написано багато опер, але найбільшу славу йому принесла опера «Агрипина».

Лондонско–ганноверський період — Г.Ф. Гендель працював придворним капельмейстером. У цей період написання опери – «Рінальдо», «Вірний пастух», «Амадіс Гальський» і багато інших.

Королівська академія музики — це наступний період оперної творчості і дуже плідний, композитор написав 13 опер. Серед них «Юлій Цезар в Єгипті» яка вважається найкращою оперою у композитора, також «Тамерлан», «Роделінда» та інші.

З 1729 по 1734 роки після фінансової кризи Г.Ф. Гендель пішов з Королівської академії музики. І в цей період на жаль композитор не писав опери.

Останній період оперного творчості – це опери ставили на знаменитих сценах й театрах, але не завжди виявлялися цікаві публіці у зв'язку з фінансовим крахом і відсутністю нових опер. Оперні твори періоду 1729-1741 років дуже різноманітні за жанрами. Тут є й опери-серіали і галантні комедії й чарівні опери, трагічна і героїчна опера на досить похмурий історичний сюжет і багато іншого. Згодом з крахом в 1741 році Г.Ф. Гендель зовсім розлучився з жанром італійської опери.

Згодом 1741 Г.Ф. Гендель писав здебільшого ораторії. Оперні твори Г.Ф. Генделя практично зникли зі сцени після провалу його опери «Дійдамія». Опери перестали ставити по всій Європі, і навіть в Англії. Тільки іноді ставили в концертному варіанті уривки з його найзнаменитіших опер «Юлій Цезар в Єгипті», «Рінальдо» та інші. Це пов'язано з тим, що у публіки з'явився інтерес до комічного репертуару, а у творчості Г.Ф. Генделя комічного репертуару

дуже мало. До того ж інші композитори в цей період активно писали нові твори й були дуже жаданні. У XVIII столітті складно було знайти якийсь професійний нотний матеріал, видавалися лише невеликі збірники арій у супроводі клавесина зі знаменитих опер того часу. І це стало великою проблемою через те, що не було оркестрової партії, виписаних точних речитативів. У 1720 році Г.Ф. Гендель отримав дозвіл на видання своїх творів і в невеликих тиражах через те, що це було дорого, починав видавати партитури, але партитури були скорочені і інструментування виписана не вся, тому опери не ставилися в театрах через те, що партитура була незрозуміла і не повна. На мою думку, інтерес до оперної творчості Г.Ф.Генделя пропав на той час через те, що співаки кастрати вже в XIX столітті перестали користуватися популярністю, на початку століття ще виконувалися твори для кастратів, але до кінця XIX століття це було не актуально, а оперна творчість Г.Ф. Генделя було направлено саме на співаків кастратів.

І тільки завдяки тому, що в Німеччині почався великий інтерес до хорової творчості, почали цікавитися творчістю Г.Ф. Генделя, на той час композитор писав ораторії. До кінців XVIII століття ораторії композитора почали активно виконувати і Г.Ф. Гендель завоював увагу публіки знову. У XIX століття ораторії композитора стали невід'ємною частиною концертів і виступів. Твори цього жанру принесли йому великий успіх, «Самсон», «Месія» і багато інших ораторії вивели його на пік популярності. Протягом всього XIX століття до ораторії композитора не зникав інтерес.

Л. Кириліна зазначає «Загальною думкою музикантів XIX століття став вердикт: не вважаючи на безперечність музичної краси, опери Г.Ф. Генделя безнадійно застаріли й в жанровому, і в формальному відношенні, і тому не можуть представляти практичного інтересу для «живого» музичного театру» [20] У 1920 році з'явився інтерес до оперної творчості Г.Ф. Генделя. На геттінгенських фестивалях почали ставити кращі опери композитора, а пізніше

почали все більше і більше проявляти інтерес до опер Г.Ф. Генделя, виконували уривки з опер або ж арії на концертах.

Висновки до розділу 2

В даному розділі було розглянуто творчість Г.Ф. Генделя, що надалі допоможе провести аналіз в наступному розділі й більш ретельно вивчити специфіку виконавства. Крім того, було досліджено оперна творчість композитора й виявила специфіку і характеристику вокальної техніки.

Також умовно можна розділити оперну творчість Г.Ф. Генделя на періоди й виявити становлення Г.Ф. Генделя як оперного композитора і майстра Барокового оперного мистецтва. Можна сміливо стверджувати, що Гендель був дуже популярним композитором свого часу. Його творчості ставитися відразу до трьох країн і багато творча спадщина охоплює великий діапазон жанрів. І остається дуже популярним композиторам і в наш час. Історичний ракурс цього розділу був присвячений вивченню стилістики творчості й розгляд її з різних позицій.

Дане вивчення дозволило зробити висновок, що оперна творчість Г.Ф. Генделя мала етапи зльоту і падіння. І в кінці XVIII століття опери Г.Ф. Генделя були не цікаві публіці й вважалися застарілими", але на цей час опери Г.Ф. Генделя ставляться в кращих оперних театрах світу і вважаються складними для виконання.

РОЗДІЛ 3

ОПЕРА «ЮЛІЙ ЦЕЗАР В ЄГИПТІ» Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ

3.1 Історична основа сюжету і особливості лібрето

Опера «Юлій Цезар» стала вершиною оперної творчості Г.Ф. Генделя. На лібрето Нікола Франческо Хайма (за драмою Джакомо Франческо Буссані) італійського оперного лібретиста, який часто працював з Г.Ф. Генделем. Також Хайм був композитором і виконавцем. Лібретиста завжди пам'ятали за адаптацію текстів в лібрето для лондонських опер Г.Ф. Генделя, таких як «Юлій Цезар», «Оттон», «Темерлан», «Роделінда». Основа сюжету – це реальні історичні події та історичні особи. Відбувалося це в давнину, приблизне датування подій 48 рік до Різдва Христового. Вперше опера була виконана 20 лютого 1724 року і виконувалася поспіль 13 разів і в 1725 році опера була поставлена ще 10 раз. Сам композитор бачив успіх своєї опери тому що, за його життя опера була поставлена 38 разів і кожного разу були повні зали, публіка полюбила цю опери ще з самого початку. І надалі після того, як у публіки пропав інтерес до Барокової музики, уривки з опери «Юлій Цезар в Єгипті» все ще виконувалися на сцені. Спокушала публіку ця опера своїм контрастом, важкими аріями, сюжетом. Композитори та драматурги 16 і 17 століття часто зверталися до образів античних героїв і історичних особистостей. У цей період було написано маса художніх творів на цю тему. Клеопатра і Юлій Цезар не стали винятком, до особистості Юлія Цезаря було пильна увага.

Кириліна Л.В. «Згадайте трагедію Шекспіра «Юлій Цезар», драму П'єра Корнеля «Помпей Великий» (героєм якої є насправді Цезар) і драму Джованні Франческо Бузенелло «Злощасний добробут диктатора Юлія Цезаря» (п'єса створювалася як оперне лібрето, але свого часу не була покладена на музику). Існувало і кілька опер про настільки видатного героя. Серед них – опера Антоніо Сарторі (1690), лібрето якої послужило одним з джерел для О. Хайма. З безумовно відомих Г.Ф. Генделю творів необхідно згадати «Клеопатру» Йоганна Маттезона (Цезар в цій опері не присутній, але образ Клеопатри

виписаний дуже яскраво). Створювалися подібні опери й після появи генделевского «Юлія Цезаря», зокрема «Клеопатра» Карла Генріха Грауна (Берлін, 1742), лібрето якої спиралося вже на текст Хайма»

В історичній опері композитора все реалістично. Відсутні боги, вигадані персонажі. В опері є кілька сюжетних ліній:

Опера починається з появи Юлія Цезаря в Єгипет з бажанням помиритися з Помпеем, але як виявилось Помпея вбили і це призвело Цезаря в люті, тому що він не хотів цього.

Дружина Помпея і Син Секст хочуть помститися за смерть батька і це можна розцінювати як іншу сюжетну лінію, тому що протягом всієї опери розвивається ця тема і в кінці опери Секст мстить за свого батька і вбиває Птолемея.

Клеопатра яка хоче скористатися моментом і досягти уваги Цезаря представляється дівчиною Лідією і підкорює Цезаря своєю надзвичайною красою. Цезар закохується в Клеопатру – це інша сюжетна лінія. Фінал опери Цезар коронує Клеопатру і відбувається прощання Клеопатри та Цезаря. В кінці Цезар спливає назад в Рим, але улюблені щасливі. Самі дії в опері відбуваються в стислому варіанті, тому що в три акти Г.Ф. Гендель зумів вмістити велику хронологію подій, а точніше цілий рік з моменту прибуття і впливу самого Юлія Цезаря. Також хотіла додати, що самі дії відбуватимуться в різних місцях і зі зміною декорацій – темниця, морський берег, покої Клеопатри, царські садиби. Звичайно композитор зробив якісь правки в тексті, деякі античні герої, які пов'язані з тим, що відбувається відсутні в опері, а подальша доля інших змінена. Так наприклад в опері з'являється натяк на любовні зв'язки між трьома персонажами – Корнеллі, Птолемеєм і Ахілла, але в історичних відомостях йдеться про те, що вдова покинула відразу ж Єгипет разом з сином. «Історичний матеріал давав можливість композитору створювати складні й неоднорівні образи героїв».

Якщо говорити про форму опери, то це опера-серія складається з 3 актів, твір написано італійською мовою, рік створення 1724 і як вже відомо це і рік

прем'єри цієї опери. Дійові особи та вокальні партії мають історичний аспект через те, що Г.Ф. Гендель розподіляв голоси в залежності від того, яку роль в історію вніс певний персонаж. Наприклад, Ахілла – це бас і композитор цим хотів висловити те, що для нього цей персонаж поганий. У лібрето набагато менше індивідуальних рис, ніж у самій музиці. Г.Ф. Гендель кожному персонажу присвоїв свої особливі музичні риси. Наприклад, в партії Корнелії можна спостерігати сумні інтонації, вся партія написання в повільному темпі, присутні інтонації плачу й скорботи крім останньої її арії де вона радіє за те, що справедливість затріумфувала і вбивця її чоловіка мертвий. А партії Клеопатри притаманний різноплановий характер.

3.2. Музична драматургія опери «Юлій Цезар в Єгипті»

Музична драматургія опери вельми барвіста, різка, яскрава. Всі реакції персонажів на якусь подію дуже контрастні – прояв гніву, злості або ж скорботи, всі ці драматургічні риси притаманні кожному персонажу.

Сама опера відкривається увертюрою. Вона звучить урочисто і святково, світло і на мою думку в типовому Бароковому стилі. Танцювальність в увертюрі простежується з найпершої ноти – менует звучить досить таки легко і ніжно. Музична динаміка в оркестрі виписана чудово. Хор єгиптян все також звучить під супровід менуету. Він звучить урочисто, а клавесин підкреслює стилістику опери, хор вихваляє Цезаря.

Поява Цезаря говорить нам про перемогу і музика відповідне радісна. Цезар відразу починає з арій, що говорить нам про Цезаря – як про вагому історичну особу, так і про важливість цього персонажа в опері. Арія написання у двочастинній формі, що вже викликає інтерес відхиленням від традиційної *da saro*. Арія повна прикрас та пасажів і при цьому сам виконавець робить різні інтерпретації й нові прикраси. Цезар повен гордості, радості й музика звучить урочисто, легко і світло, у своїй арій він постійно повторює слово *vincitor*-переможець, що ще більше підкреслює його перемогу. Для слухачів нашого часу, який вперше стикається з цією оперою також може зацікавити вибір

співочого голосу на роль Цезаря – чоловіче контральто. І я вважаю цей вибір правильним, адже за допомогою легкості голосу, рухливості та світлості композитор передав характер Цезаря.

Ця урочиста музика змінюється відразу після появи Ахілла з головою вбитого Помпея. І ця вся сцена яскраво контрастна; тут і здивування, злість та печаль Цезаря, тому що він не хотів смерті Помпея, а навпаки приплив зі світом і бажанням забути всі минулі образи. Також тут присутня Корнелія і Секст – дружина і син убитого Помпея, і їх драматургічна лінія контрастує з іншими. Корнелія сумує та оплакує смерть чоловіка, А Секст молодий юнак в повній нерішучості та печалі. Відразу ж після невеликого речитативу слідом йде арія Цезаря в традиційному *da capo* і знову в темпі *Allegro*. Цей темп притаманний усій опері, багато арії героїв написані в цьому темпі й різко відмінним *largo*. Знову ж йде повторення одних і тих же слів «Злодій, геть з моїх очей, ти – сама жорстокість», що посилює ефект злості та гніву Цезаря і швидкий темп з пасажами, що тримають глядача в напрузі. Відразу ж після закінчення арій Цезаря звучить арія Корнелії в якій повно смутку і страждань, вся арія охоплена інтонаціями плачу, темп повільний що ще сильніше занурює у стан страждань. Арія Секста йде слідом за арії своєї мами. Він в гніві, зол і готовий мстити за смерть свого батька і страждання матері, він хоче справедливості і готовий діяти. Сама арія звучить войовничо і водночас час через трьох частину форми з повільною і сумною другою частиною, в якому змінюється темп, розмір й інструментальний склад. Вона звучить з ноткою нерішучості та смутку, але третя частина запевняє в серйозності його дій. Хотілось ще відзначити, що в першій редакції партія Секста призначена була для сопрано, а надалі змінена для тенора або контртенора, зараз же в багатьох постановках співають партію Секста жіночі голоси.

Далі на зміну трагічної картини з'являється Клеопатра і її брат Птолемей. І через їхній діалог відразу зрозуміло, що у них йде ворожнеча за трон. Арія Клеопатри «Не сумуй» відразу нам дає поняття про персонажа, її зухвалості. Клеопатра відразу показує що на троні буде вона, що вона впевнена в собі й

при цьому можна сказати, що вона жартує. Арія звучить грайливо, легко та можна сказати жартівливо, у швидкому темпі і у трьох частинній формі. Вона каже братові, що якщо не пощастило з троном, то пощастить у коханні. Що стосується самої Клеопатри, то можна спостерігати за її зміною з початку до кінця опери, її можна вважати найрізноплановішим персонажем. Драматичною кульмінацією є її арія з 3 акту.

Птолемей вважається лиходієм, поганим персонажем цієї опери. У його партії немає сумних арій. Нам його представляють егоїстом і як легковажного підлітка, хоча його вік не вказано в лібрето. Птолемей на думку Г.Ф. Генделя дуже розпещений і поганий хлопець і його вокальна партія передає його характер. Протягом все опери Птолемей з усіма вступає в конфлікт. Нема ні одного персонажа, з яким він був в хороших взаєминах і навіть свою сестра він ненавидить і хоче зганьбити. Його вся вокальна партія побудована сухо і грубо, немає не однієї гарної арії і навіть коли він в аріях співає красиві фіоритури, то це все звучить по злому і жорстоко. цим всім Г.Ф. Гендель передав сутність персонажа.

Драматургічна лінія Ахілла дуже чітко відображена у вокальному сенсі. Хоча сам персонаж другорядний, але Г.Ф. Гендель нагородив його 3 аріями, дві арії любовні, а третя адресована Птоlemeю, але вся вокальна партія побудована на стрибках, різких акцентах і пунктирному ритмі. Його дві любовні арії звучать зовсім не лірично і складається відчуття дикості, якщо не дивитися переклад тексту, то здається, що ці арії похмурі та жорстокі. Образ незграбного варвара, які все руйнує. І навіть визнання в любові означає як загроза. Його третя арія посвячена підлому вчинку Птоlemeя і вона звучить з гордістю і бажанням помститися і вбити царя за невиконану обіцянку. Сцена смерті Ахілла в музичному контексті пробуджує на співчуття і думка про те, що в ньому все-таки є щось світле, але подальші дії Секста і Цезаря говорять про погане ставлення до цього персонажу.

Дійових осіб в опері не багато і вони всі мають важливий посил і вокальну складність. Можна відзначити двох дійових персонажів, у яких

важлива драматургічна логіка, але вокальна логіка проста — це Нерон контральто чоловіче (радник Клеопатри) і Куріо бас (ад'ютант Цезаря).

Нерон – це досить смішний персонаж, у нього є арія в 2 акті і вона побудована в жартівливій формі, оркестр звучить уривчасто і надає несерйозне враження. У самій арії виконавці обіграють своє акторське завдання і показують своє акторську майстерність. Нерон допомагає в кінці опери Ксерксу і звільняє Корнелію. В результаті аналізу можна сказати, що це позитивний, смішний, світлий персонаж, якого слухачі полюбили в цій опері.

Що стосується Куріона, то цей персонаж в опері другорядний, у нього немає арій і він з'являється тільки в речитативу з Цезарем, але можна сказати, що це серйозний персонаж і Цезар йому повністю довіряє.

Центральні персонажі опери це звичайно ж Юлій Цезар і Клеопатра.

Вокальна партія Юлія Цезаря складна і різноманітна. 8 арій, фінальний дует і 2 речитатива акомпаніато – все це вокальне багатство цієї партії. Всі його арії досить складні, більшість з них написані в *da capo* і кожна арія має своє забарвлення. Багато арій написані в мажорній тональності й тільки дві арії в мінорі, а саме арії пов'язані з подіями вбивства Помпея. Перед нами відкривається Цезар з двох сфер: любовна сфера і героїчна. Героїчну і навіть трагічну лінію можна спостерігати до кінця 1 акту, тут і уявити не можна, що коли Цезар побачить Клеопатру, то його гнів і скорботу піде на другий план. Поява Клеопатри під образом Лідії, змінює відразу ж характер музики та поведінку Цезаря. З історичних відомостей про Цезаря складає враження брутального воїна і завойовника, багато зараз вважають таким басів, але для слухачів 18 століття це було б дико і незрозуміло. З появою Клеопатри йде любовна сфера. Цезар обсипає компліментами Клеопатру і виконує арію « Non e sì vago e bello» і ця любовна сфера триває до кінця опери та їх на мій погляд геніального дуету «Саго! Bella!». А другий акт відкриває любовною сценою Цезаря і Клеопатри. Тут Г.Ф. Гендель створює «театр в театрі» на сцені виведений оркестр з жінок які супроводжують спів Клеопатри. З незвичайного звучать дві арфи на сцені.

Кульмінація всієї партії Цезаря доводиться до третього акту. Дві арії «Aure, deh, pietà», «Quel torrennte». Перша арія дуже, тут він самотній і сумний. Він звертається до вітру і просить надіслати йому розраду. Арія звучить світло, щиро, в оркестрі імітація віяння вітру. Музика дивовижно красива і ніжна. Вперше можна спостерігати такий стан Цезаря. Друга арія гнівна, звучить яскраво і акцент на слова.

Образ Клеопатри розкривається поступово, сам композитор наділив її яскравими музичними фарбами. У партії Клеопатри 8 арій і фінальний дует, все арії різнохарактерні, віртуозні та присутні лейтмотиви. Переважає мажорний лад, лише одна арія в мінорі. Домінує E-dur і йому споріднені тональності. Крім володінням досконалою вокальною технікою і чудовим тембром голосу, Клеопатра повинна бути доброю актрисою, яка з легкістю може змінювати свій вигляд. То вона постає перед нами спокусницею, то самовпевненою царицею, або ж дівчиною, яка вперше закохалася, гордої і енергійною. Драматична кульмінація образу знаходиться в 3 акті, вона виконує арію «Piangero, piangero, la sorte mia» абсолютно без надії вона чекає своєї страти. Арія *da capo*, звучить в повільному темпі, з інтонаціями ламенту. Середній розділ контрастний та швидкий. Клеопатра хоче помститися братаві.

Думка Кириліної Л. «Якщо розглядати музичну драматургію опери в цілому, то два перших акти розвиваються від радісних і світлих сцен до трагічних (прощання Корнелії і Секста в кінці першого акту) і драматичним (ураження Цезаря, плач Клеопатри та чергова мстива арія Секста в кінці другого). Третій же акт, починаючись для головних героїв зовсім безрадісно, завершується загибеллю Птолемея і святкуванням його супротивників. Всі ці контрасти і коливання шальки терезів покликані підтримувати неослабний інтерес публіки». Переглянувши дві постановки цієї опери можливо сказати, що саме італійська мова дає той колорит та притаманні риси Бароко опері.

3.3. Образ Клеопатри в опері, специфіка виконання та аналіз образу

Проаналізуємо більш детально вокальну партію Клеопатри та розповісти про дві інтерпретації цієї партії у виконання Наталі Дессей і Валері Мастерсон. Хотілося звернути увагу на те, що не всі 8 арій були виконані в двох постановках опер. Це пов'язано з багатьма факторами, як найпоширеніший – це нестача вокальних сил виконавиць. Перша постановка в якій я зроблю виконавський аналіз – це французька постановка 2011 року. Режисер – Лоран Пеллі, диригент – Еммануель Хайм. Виконується італійською мовою. Друга постановка – це лондонська постановка 1984 року. Диригент – Сер Чарльз Макеррас, режисер – Джон Майкл Філіпс. Виконується англійською мовою. Клеопатра з'являється в 1 акті, 5 сцена. У речитативі з Нероном і Птолемеєм. Далі слідом іде її перша арія «Non disperar, chi sa » – «Не сумуй» *Allegro, ma non troppo*. Арія звучить в жартівливій формі, і створюється образ самовпевненої та зарозумілої цариці, яка сповнена життєвого ентузіазму та енергії. У першій постановці це все злегка сучасно і з філософської ноткою в режисерському сенсі. Наталі Дессей поводить у плані вокалу та акторської гри набагато вільніше, у вокалі є глісандо і сміх. Що не можна сказати про другу постановку. Тут Клеопатра всім своїм виглядом показує свій титул цариці й виглядає досить самовпевнена. В її арії немає жартівливості, а спів більше ставитися до старої вокальної школи співу.

Друга арія «Tutto puo donna vezzosa» — (Все підвладне чародійці) *Allegro*. Ця арія у швидкому темпі, уривчаста і каже нам про те, що жінка може досягти всього, особливо якщо такий солодкий плід. Тут явно показують радість Клеопатри пов'язане з тим, що вона закохала в себе Цезаря. Вокальна лінія складна, багато прикрас і пасажів, але вони все виправдані внутрішнім станом героїні. Як на мене, то в лондонській постановці не вистачає Барокового стилю, клавесин в оркестрі відсутній. Виконання Дессей вільніше і живе, а виконання Мастерсон без почуттів і з відсутністю жіночої хитрості.

Третя арія Клеопатри «Tu la mia stella sei, amabile speranza» (О, стань моєю зіркою) *Allegro, ma non troppo*. Третю арію співає тільки Мастерсон, вона

звучить легко, прозоро, танцювального характеру. Арія теситурно складна і Мастерон від себе додає багато прикрас.

Четверта арія «*Vadaro, pupille*» (Прекрасні зіниці) *Largo*. Ця арія дуже красива і мелодійна. Клавесин і арфа створюють образ барочного театру на сцені. Сама арія вся в пунктирному ритмі і створюється відчуття поклонів як в танці.

У цій арії Наталі Дессей занадто нарочито показує "театр у театрі", звучить як карикатура і виглядає з ноткою гумору. А ось Мастерон грає дуже акуратно і не намагається щось зображати.

П'ята арія «*Venere bella*» (Дай мені, Венера) *Allegro*. Грайлива арія Клеопатри, яка просить у Венери жіночої чарівності. Музика дуже легка для слухача, швидкий темп, у оркестру все уривчасто.

У Дессей ця арія звучить з запалом і гумором, а у Мастерон вона звучить легко, але на мою думку занадто відкритий спів присутній в цій арії.

Шоста арія «*Se pietà di me*» (О, небеса, мене вряуйте). Одна із двох сумних арій Клеопатри, відчуття гіркої досади, темп повільний. В оркестрі йде протяжна мелодія і в вокальних паузах повторення вокального уривка. Постійне повторення слів "справедливе небо, я помру" що додає драматизм в арії.

Виконання Дессей повністю занурена в себе, вона нібито наодинці розмовляють і виливає душу Богові. Вона в повному розпачі, як тільки вона зізналася Цезарю в тому, що вона і є насправді Клеопатра, як тут Цезаря зрадили і його хочуть убити. Цезар тікає і Клеопатра розуміє, що її доля її призначена. Що стосується Мастерон, то вона драматична, у виконанні відчувається поганий результат, але як актор це не передається.

Сьома арія Клеопатри й кульмінація її партії. «*Piangerò la sorte mia*» (Плач, душа), E-due, форма *da capo*. Клеопатра в оковах чекає страти, безсила і змучена. Скорботна ламенто, оркестрова фактура проста, але при в ній якась тяжкість. Вся арія просякнута стражданнями, думками про вбитім Цезарі, про те, що Птолемей так принизив її. Твір починається з невеликого речитативу, що

складається з 12 тактів, проста за логікою, присутні альтерації. Вона співає про безвихідь, про те, що вона цим жестом позбавив титулу та її коханий помер і не може ніхто її врятувати.

Наталі Дессей: у неї арія звучить прозоро, жваво. Вона дотримується ритмічного малюнка, на вокальних стрибках їй не вистачає легатності або ж вона навмисне робить акценти для виділив слова. Все перша частина побудована у формі діалогу вокалу та оркестру. Оркестр повторювати за Клеопатрою вокальний хід, а коли Клеопатра співає фразу, то оркестр дає їй всього лише невелику тональну підтримку. Така прозорість оркестрової партії може здатися з драматичного боку вірною через те, що вона залишилася одна і таким чином Г.Ф. Гендель хотів показати саму інтимність сцени. Середній розділ арії як емоційний сплеск. Різка зміна темпу і характеру музики. Оркестрова партія - насичена і щільна, швидка гра струнної групи інструменті і клавесина створюють ефект сильного вольового стрижня у Клеопатри. В цьому розділі вокальна партія різка, насиченим злістю, в ній великі скачки і пунктирний ритм, висока теситура і складні пасажні прийоми. Третій розділ починається у Дессей не з тієї ноти, яка вказана і вся третя частина у неї сильно змінена, місцями до невпізнання. З'являється різка світлість і ліричність, ніби надія на світле майбутнє. У виконанні Мастерон все звучить менш емоціональна. Вона в постановці опери всю арію співає на одному місці, що не дуже збігається з другої емоційної і швидкої частиною. Її голос звучить з прозорістю і легкістю. Але співачка не завжди дотримується правильного ритмічного малюнка і часто не робить пунктирний ритм. Третя частина арії, де виконавцю дається свобода, співачка додано масу красивих прикрас, які підкреслює барокову стилістику.

Восьма арія «Da tempeste» (Після бури) Швидка арія, урочиста, радісна. Цезар рятує Клеопатру і вона щаслива бачити живого Цезаря. Арія рухлива, сповнена пасажів і прикрас. Складність арії закладений саме у швидкому ритмі. Оскільки заспівати такі прикраси досить складно ще й з таким темпом.

Фінал опери та партії Клеопатри Дуєт с Цезарем: «Саго! Bella!» (Милий! Радість!). Г.Ф. Гендель зміг передати в цьому дуєті любовну лінію та почуття перемоги. Оркестр звучить урочисто, арфа і клавесин грають розкладені акорди. А вокальна партія двох головних героїв сповнена свободи та вокальних прикрас. Спів в терцію створює ідеальну гармонію.

Цей дуєт плавно переходить в фінальну сцену всієї опери. хор співає «Ritorni omai nel nostro core». Вони співають про те, що нарешті до них повернувся мир і радість. Музика урочиста, радісна. Після знову продовжує Клеопатра і Цезар музика все так же урочиста, але звучить більш стримано з ноткою смутку через розставання двох коханих, але вони раді тому, що набули один друга. Після невеликого соло знову звучить хор, але вже з солістами і опера закачується на щасливій ноті.

Прем'єрний склад «Юлія Цезаря»:

Юлій Цезар – Сенезіно (кастрат-альт) Клеопатра – Франческа Куццоні (сопрано). Композитор писав партії головних персонажів спираючись на цю зірку пару. Саме для Сенезіно і Куццоні композитор написав вокальну партію, знаючи всі привілеї та вади голосу солістів і також спираючись на зовнішність і характер вокалістів.

3.4 Вокальне мистецтво Бароко: до питання еталону

Трохи полинемо до самих постановок опери та питань еталону. Перша поставка яка розглядається, це постановка Паризького державного оперного театру 2011 року. Режисер Лоран Пеллі – це французький режисер, художник, композитор, продюсер. Він працює в багатьох напрямках, є режисером не тільки оперних постановок, але й драматичних. У 1980 році став засновником та головним режисером театральної компанії «Пелікан». Він один з найвідоміших та визнаних режисерів як Франції, так і всього світу. Працює з великими європейськими та американськими театрами, є не лише режисером, але й сценографом та художником по костюмах. Найбільш відомими роботами Лоран Пеллі є такі постановки як: «Головні голови» по Алану Беккету, «Дон Кіхот», «Чарівна флейта». Його великий професійний кругозір дуже

відчувається в постановці опери «Юлій Цезар в Єгипті». Нема чітких заборон в акторській грі співаків. На сцені завжди відчувається дух сучасного режисерського погляду. Дуже цікаві підходи що до погляду на єгипетських та римських богів. На початку опери, коли звучить увертюра на сцені виносять великі статуї богів та бюсти, але це все виносять на маніпуляторах та будівельних машинах і дух сучасності нас не залишає. Найбільша статуя є вбита голова Помпея, якого вбили за наказом Птолемея. Сюжетна лінія Клеопатри розкрита дуже багатогранно. В цій постановці Клеопатра грає роль спокусниці, яка спокушає Цезаря. Дуже розкута поведінка та відверті вбрання, спільні сцени з Цезарем відверті. Кожному персонажу він дав чіткі риси притаманні його музичному образу. Вся режисерська постановка – це злиття автентичних поглядів на барокові опери та сучасні методи і рішення, знаходження та адаптації на новий, сучасний лад.

Еммануель Хайм – французький диригент, є фахівцем у галузі барокової музики, оркестрова клавесиністка. Створила власний ансамбль старовинної музики. «Le Concert d'Astrée» . Вона є диригентом, який у новому поколінні відроджує інтерес до автентичного виконання. Оркестр під її керівництвом звучить дуже наближено до барокового звучання, присутній клавесин, динамічно грамотне та ефектне звучання оркестру захоплює слухачів.

Роль Клеопатри виконує видатна французька співачка Наталі Дессей, яка володіє таким типом голосу, як колоратурне сопрано. У неї великий виконавський репертуар. Вона виконує як барокові партії, так і оперети та сучасні твори, та твори інших композиторів. Нею виконувалися твори різних композиторів таких як: В. Белліні, В.А. Моцарт, Г. Доніцетті, К. Монтеверді, Г.Ф. Гендель та інші. Це дає нам можливість сказати, що вона є універсальною співачкою, яка володіє певними стильовими прийомами, які характерні для музики певної епохи. Зараз співачка знаходиться на вершині своєї кар'єри. Хоч вона і родом з Франції, та переважно її виступи проходять у США. Має велику кількість шанувальників як в Європі, так і на пострадянському просторі. Так саме у 2011 році вона дебютувала в партії Клеопатри в опері «Юлій Цезар» в

оперному театрі Гарньє. Після прем'єри у Франції співачка заспівала партію Клеопатри у 2012 році в Метрополітен-опера. Її голос видатний тим, що має дуже широкий діапазон, який досягає ля 3 октави, має пластичність голосу, віртуозність, добре володіє диханням та має гарну вокальну витримку.

Що стосується співака, який виконує партію Юлія Цезаря, це американський контртенор Лоренц Заццо. Партія Юлія Цезаря є найголовнішою партією цього співака, яку він виконував у Метрополітен-опера, Брюсселі, Нідерландах, Паризькій національній опері, Англійській національній опері та інших містах. Також цей співак протягом 6 років досліджував ораторії Г.Ф. Генделя та його творчість та отримав ступінь доктора музикознавства у Королівському університеті у 2015 році. Що стосується репертуару то, в основному, його творчість складається зі складних барокових партій таких композиторів як Г.Ф. Гендель, А. Вівальді, К.В. Глюк та інших. При цьому також виконує сучасні твори на сценах видатних оперних театрів.

Сама постановка опери дуже цікава, і хоч опера триває близько 4 годин, в цій постановці тяжкість прослуховування не відчувається, на мою думку це пов'язано з цікавими режисерськими ідеями, гарною акторською грою, цікавими способами передачі історичних фактів та дуже чистим та прозорим оркестром. Хочеться зазначити, що виконавці в цій постановці співають не автентично, але це стосується не усіх виконавців. Так, наприклад, партію Юлія Цезаря, яку виконує Л. Заццо, звучить більш автентично, і в його виконавстві відчувається, що він вивчав проблеми автентичного виконання, та в основному виконує барокову музику. Так саме можливо сказати й про виконавицю партії Секста (сина вбитого Помпея), яку співає Ізабель Леонард – це американська співачка, яка володіє таким типом голосу, як мецо-сопрано. Переглянувши її виконавський репертуар, слід зазначити, що вона не є бароковою співачкою, і навпаки в її доробку дуже мало музики бароко, але вона дуже грамотно і наближено співає цю партію, її голос дуже легкий, рухливий, вона добре впорюється з усіма мелізмами та кодами. Також варто звернути уваги на її акторську гру, співачка виконує чоловічу партію, але це не відчувається як у

співі, так і в драматичному плані. Її рухи на сцені грубі, схожі на чоловічі. Тим самим вона привертає увагу слухачів. Ця постановка хоч і виконується на сучасний лад, слід зазначити, що саме ця постановка звучить майже повноцінно, в опері пропущенні лише три арії, арія Клеопатри з першої дії «*Tu la mia stella sei*», арія Корнелії «*Deh, piagete, a mesti lumi*» та арія Секста і це не вплинуло на перебіг подій в опері. Слід зазначити, що вся опера «Юлій Цезар» складається з арій, які пов'язані між собою невеликими речитативами. В опері не дуже багато ансамблів, є лише два дуети Секста і Корнелії та завершальна сцена це дует Цезаря та Клеопатри.

Цим самим і важко виконання барокових опер, тому що нема можливості співакам «відпочивати». На вашу думку, саме тому, зараз дуже мало виконуються барокові опери, співаки не витримують такої великої кількості матеріалу.

У виконанні Н. Дессей партія Клеопатри звучить звичайно не автентично, як раніше було сказано співачка є виконавицею в багатьох жанрах, вона співає музику різних епох та стилів і це відчувається саме у бароковій музиці. Звичайно впоратися з усіма задачами їй вдається і вона дуже органічно дивиться на сцені. Сама партія Клеопатри написана з історичного персонажа, як і усі інші ролі у цій опері, але звичайно є ряд відхилень, які не збігаються з історичними подіями, тому що композитору потрібно було вкласти події 2-3 років в сюжет опери таким чином, щоб все було максимально компактно та правдиво. Г.Ф. Гендель зміг передати Клеопатрі всі ті характерні риси, які історично їй властиві. Це сильний характер, жага до перемоги над своїм братом, сила волі. І хоч її арії у хронології подій йдуть сюжетно все емоційно важкими, вона до останнього бореться за перемогу.

Також хочеться додати, що на нашу думку, переглянувши дві постанови цій опері дуже органічно слухається саме постановка на італійській мові. Постановка 1984 року виконується в перекладі на англійську мову, як раніше було відомо і це впливає на стилістику. Переклав оперу на англійську мову

Брайан Тровелл – англійський музикознавець, який був президентом Королівської музичної асоціації

Постанова Англійського національного оперного театру 1984 року (Лондон) є автентичною як вокальному, так і у режисерському плані. Диригентом цей постановки є Чарльз Маккеррас – це австралійський диригент, як розвивав принципи автентичного виконання. В його доробку багато барокових творів: опери, ораторії, меси. Під його керівництвом оркестр звучить повнозвучно, масштабно, дуже чіткі переходи від *tutti* та *forte* до *piano*, автентичне звучання відчувається уже з увертюри, присутній клавесин, та щільна гра струнних як це заведено в музиці епохи бароко. Режисером опери є Джон Майкл Філіпс – він є кінорежисером, продюсер, сценарист і актор. Д. М. Філіпсом були поставлені такі оперні фільми як: «Ксеркс», «Юлій Цезар», «Ріголетто», «Дівчина із Заходу» та інші. Звичайно ж переглядаючи зараз кінофільм відчувається в режисерській роботі те, що це записи зроблені у кінці ХХ століття. Це відчувається насамперед реалізацією акторами драматургії сюжету. Усі емоції акторів не яскраво виражені, синтезу між вокалом та акторською грою відсутній. Головним є вокал і правильне вилучення звуку. В наш час звичайно це все не актуально, тому що від співаків у ХІ столітті уже вимагають злиття двох течій як вокалу, так і акторської гри, це пов'язано з тим, що в сучасному світі глядачу потрібна яскравість дії, акторська гра, емоції, те, щоб могло його здивувати. Але як відомо, в часи бароко акторська гра відступала на другий план і важливим був вокал. Тобто ця постановка є прикладом автентичного виконання, так як на перший план висувається вокал, звуковидобування, вокальна техніка. Постановка опери 1984 року є скороченою. Опера «Юлій Цезар в Єгипті» Г.Ф. Генделя приблизно йде 4 години, а в цій версії звучить дві години та тридцять хвилин, це пов'язано з тим, що це опера фільм і дуже багато арій були зняті з постановки, щоб заощадити час. Але страждає сюжетна лінія опери, в другій та третій дії зняті поспіль 3 арій, це все відображається на сюжеті.

Роль Цезаря співає жінка - Дженіт Бейкер (мецо-сопрано). Це впливає на зорове сприйняття інформації. Дж. Бейкер співачка універсальна і не співає музики певної епохи чи композитора. В її репертуарі переважно барокові твори, але й присутні композитори епохи романтизму, веризму та бельканто.

Що стосується виконання партій Цезаря через те, що партія написана для кастратів, а виконує жінка природно, що звучання набагато легше, рухливе, усі каденції цілісні та не великовагові, гортань набагато рухлива. З драматургічної точки зору – виконання жінкою чоловічої ролі, їй вдається передати риси чоловічого характеру, але варто зауважити, що у 17 столітті було не прийнято, щоб жінка співала чоловічу партію, незабаром це стало необхідним рішенням, оскільки співаки кастрати втратили інтерес глядачів та чоловічі партії, які були написані для кастратів виконувались жінками. Також у постановці партію Секста виконує жінка Делла Джонс яка відома своїми віртуозними виконаннями творів Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, Дж. Россіні та Бен. Бріттен.

Валері Мастерсон яка виконує партію Клеопатри завжди славилася віртуозним виконанням барокового репертуару, але виконувала твори різних композиторів починаючи з Моцарта та закінчуючи Вагнером. Протягом усієї опери у її виконанні відчувається легкість, третю частину арій *da capo* співачка виконує з віртуозними змінами та робить їх ще важкими. Переважно співає головним резонатором і внаслідок цього додає голосу ще більше рухливості.

Висновки до розділу 3.

Отже, в цьому розділі була розглянута опера «Юлій Цезар» - яка вважається найкращим оперним твором композитора. Цій опері по праву дісталось це звання. Різноманітність музичних фарб і правильно подача тексту під час прослуховування повністю занурює слухача в епоху Бароко. У цій опері відчувається Бароковий стилі та майстерність композитора.

Складні арія *da capo*, велика кількість вокальних прикрас, довгі пасажі та незвичайні голоси — все це є в опері Г.Ф. Генделя «Юлій Цезар в Єгипті».

Виконавській аналіз образу Клеопатри у двох виконаннях звучить по різному. Кожна співачка по своєму передає образ. Вокальна структура у кожної з виконавець відрізняється, але це пов'язано з тим, що вони були поставлені в різні часи 2011 и 1984. Це и впливає на драматургічну структуру и також на режисерський задум и ідею. У постановці 1984 року більш стриманим и традиційній Бароковий стилі, а у постановці 2011 року панують сучасні рішення та філософський підтекст.

ВИСНОВКИ

Систематизуючи науковий матеріал, присвячений композитору, ми маємо змогу сказати, що Г. Ф. Гендель є одним з кращих композиторів епохи Бароко. Оперна та ораторіальна творчість є вершиною доробку композитора. Якщо говорить про новаторство, то Г.Ф.Гендель не був новатор, а скоріше був послідовником в оперному жанрі, але новаторство є в його ораторіальному мистецтві. Він творець англійської ораторії. Творчість композитора завжди мала попит, як у виконавців, так і у музикознавців. Сформувалися два напрямки виконання, це автентичне та сучасне.

Оперна творчість Г.Ф. Генделя дуже велика, різнопланова і складна для виконання. Властива: барвистість, типовість і яскравість. В його доробку 40 опер – такий результат плідної роботи композитора. Внаслідок постійних переїздів композитора, його музика насичена колоритом багатьох країн. А також завдяки цьому ділиться на періодизації. Г.Ф.Гендель писав опери з історичним сюжетом або міфологічним і тим самим насичував драматургію опер яскравими та цікавими подіями.

Вершиною оперної творчості є опера «Юлій Цезар в Єгипті» – це історична опера що складається з трьох актів. Це зразок типової Барокової драматургії, в якій переплітаються любовні і політичні події. Музична драматургія оперу глибока і різнопланова. Кожен персонаж вносить свою лепту для створення повного образу. Всі персонажі пофарбовані різноманітною палітрою емоційних фарб: смуток, радість, гнів, любов і страждання всі ці емоції притаманні кожному персонажу незалежно від того, поганий цей персонаж або навпаки.

Опера «Юлій Цезар в Єгипті» дуже велика за розміром, вона їде десь 4 години, але завдяки тому, що драматургічна лінія не має вад та нерозірвана, а музикальна тканина дуже гармонічна, контрастна та проста для слухачів, складається враження зовсім інше, все ніби швидко та хочеться продовження.

Образ Клеопатри в опері розкритий в повному обсязі. Різномановість образу - це найяскравіша риса цього персонажа. Клеопатра має 8 арії та всі вони мають свою індивідуальність, різний темп, характер, настрій і музичну тканину.

Під час аналізу двох виконань партії Клеопатри були виявлені різні варіанти інтерпретації та її засоби.

Наталі Дессей з вокальної точки зору Дессей звучить більш сучасно і правильно. Її спів вільний, живий і різноманітний та сповнений бороковим колоритом. Виконавська інтерпретація не сильно відрізняється від написаного самим Г.Ф. Генделем. На вашу думку, сучасні вокалісти з вокальної точки зору здатні більш професійно виконувати вокально-технічні складності.

З точки зору драматургії Дессей більше жива і передає емоційний стан персонажу. Її акторська гра передає переживання персонажа і вона повністю проживає їх.

Валері Мастерсон з вокальної точки зору виконання Мастерсон за сучасними критеріями не є актуальним. Її вокальній техніці притаманна дуже «близька» манера співу та резонування тільки в голові. Але вона добре виконує вокально-технічні задачі. З точки зору драматургії її виконання не емоційне, вона не відображає емоційний стан персонажу. Незважаючи на різне виконання образу Клеопатри, кожна з версій знайде свого слухача

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барно І. Якби Гендель вів щоденник... Будапешт : Корвіна, 1972. 72 с.
2. Белоненко А. UPL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/handel-belonenko.htm> (дата звернення 09. 05. 2020).
3. Белоненко А. С. Георг Гендель / А. С. Белоненко. – Л.: Музгиз, 1971. - 80 с.
4. Бондаренко Т. Динамічна рівновага мелодійного і гармонійного початку в музиці І.С. Баха як фактор виховання слуху // І.С.Бах і сучасність. Збірник. Київ, 1985. С. 136-148.
5. Бородін Б. Віртуоз в епоху Бароко // Культура епохи Бароко (філософія, література, образотворче мистецтво, архітектура, музика): Тези доповідей Регіональної наук.-практ. конференції.2000р.
6. Браудо Е. М. Загальна історія музики / О. М. Браудо. - М.: Державне видавництво, 1930. - 2 т.
7. Галацька В. Гендель. Державне музичне видавництво Москва, 1960. 41с.
8. Галацька В. Музична література зарубіжних країн. Випуск 1. Москва : Вид. Музика, 1978. 353 с.
9. Гендель опера « Юлій Цезар в Єгипті». Вик. Лоран Пеллі, Еммануель Хайм. Франція: 2011. UPL: https://www.youtube.com/watch?v=SM0P0aJ_vU&list=LLHeL-AAw9So74F59bvFSGWg&index=5 (дата звернення:11.05.2020).
10. Гендель опера «Юлій Цезар в Єгипті». Вик. Сер Чарльз Макеррас, Джон Майкл Філіпс. Лондон: 1984. UPL: https://www.youtube.com/watch?v=PciiG60j-_4&t=8382s
11. Гівенталь І. Щукіна Л. Музична література Г. Ф. Гендель, Й. С. Бах. Випуск 1. Москва: Вид. Музика, 1988. 224 с.

12. Говорухіна Н. Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі // Аспекти історичного музикознавства: Збірник / упоряд. Ганзбург Г. І. Сухленко І. Ю. Харків, 2017. Вип 10. С 252–265.
13. Грубер Р. І. Гендель. Видання науково-дослідного інституту мистецтвознавства. Ленінград: 1935. 128 с.
14. Гуревич Е. Л. Музичне виховання і освіту на німецьких землях: Від середньовіччя до ХХ сторіччя. –М. Музика, 1991. 180 с.
15. Зільберквіт М. А. Георг Фрідріх Гендель (Шкільна бібліотека). Москва: Вид. Музика, 2014. 112 с.
16. Камар Сейтжанова. Минулий та теперішній час вокальної музики бароко // «Science and Education» Scientific Journal: Збірник/ Узбекистан. 2021. 580-584 С.
17. Касьяненко М. Барокова вокальна стилістика як виконавська проблема (стратегії класу Є. С. Мірошніченко) // Аспекти історичного музикознавства: Збірник / упоряд. Ганзбург Г. І. Сухленко І. Ю. Харків, 2017. Вип 10 С.266–285.
18. Кириліна Л. В. Театральне покликання Георга Фрідріха Генделя. Москва: Науково-видавничий центр Московська консерваторія, 2019. 388 с.
19. Кириліна Л. В. Характер і характерність в операх Г.Ф. Генделя. Науковий вісник Московської консерваторії, 2010 року № 1. С. 103-117.
20. Кириліна Л. В. Життя чудових людей-Гендель. Москва: Вид. Молода гвардія, 2017. 512 с.
21. Кириченко П. В. Інтонаційна лексика і артикуляція пластичних і риторичних фігур в клавірних творах Бароко: Нарис. Уфа: Лабораторія музичної семантики УГП, 2002. - 20 с.
22. Конен В. Д. Гендель Г. Ф. // Музична енциклопедія. – М.: Радянська енциклопедія (гл.ред. Ю. В. Келдиш), 1973. - Т. 1. - С. 951-957. - 1070 с.
23. Леопольд С. Опері Генделя : пер. з нем. — М. : Аграф, 2014. — 464 с

24. Ліванова Т. Н. Проблема стилю в музиці XVII століття / Т. Н. Ліванова // Ренесанс. Бароко. Класицизм. Проблеми стилів в західноєвропейському мистецтві XV-XVII ст. М., 1966. - С. 264-289.
25. Ліванова Т. Н. Музична класика XVIII століття. Г.Ф. Гендель, Й.С. Бах, К.В. Глюк, Й. Гайдн / Т. Н. Ліванова. М. ; Л., 1939. - 519 с.
26. Лобанова М. Н. Західноєвропейське музичне Бароко: проблеми естетики і поетики. М. : Музика, 1994. - 320 с.
27. Ніколаєвська Ю. Автентично виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства: Збірник / упоряд. Ганзбург Г. І. Сухленко І. Ю. Харків, 2017. Вип 10. С.180–198.
28. Панфілов А. Великі композитори. № 50 Гендель. Видавництво Де Агостіні, 2007. С. 1-16.
29. Пармент'є, Е. Клавесин: музика і виконання / Е. Пармент'є // Проблеми виконавського стилю в сучасній і Барокової музики: зб. ст. : передмову Г. Ширинська. Уфа, 1995. - С. 26-48.
30. Роллан Р. Гендель. Москва: Музика, 1984. 130 с.
31. Силці Л. Опери Генделя. Москва: Аграф, 2014. 464 с.
32. Солов'їв Н.Ф. Георг-Фрідріх Гендель // Енциклопедичний словник Брокгауза і Ефрона: в 86 т. (82 т. І 4 доп.). - СПб., 1890-1907.
33. Українське бароко та європейський контекст / Ред кол. Костюк О. Г., Федорук О.К. та ін. – К.: Наукова думка, 1991. - 254 с.
34. Федосєєв І. С. Опери Генделя і Королівська академія музики в Лондоні (1720-1728): Дослідження. - Пані, 1996. - 160 с
35. Фредерік Коплстон. Історія філософії. Стародавня Греція та Стародавній Рим. Том 1 2003. 336 с.
36. Цодоков Е. ULP: [http: // www.belcanto.ru/ceare.html](http://www.belcanto.ru/ceare.html) (дата звернення: 14.05. 2020).
37. Чугаєв А. Нетрадиційні види поліфонічного формоутворення в хорових фугах Генделя / А. Чугаєв // Проблеми вивчення та виконання поліфонічної музики: зб. науч. тр. - Твер: 1999. - С. 5-69.

38. Шушкова А. Ранньокласична музика: естетика, стильові особливості, музична форма. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. – Новосибірськ, 2002. – с. 25
39. Barbier Patrick. Histoire des castrats. Grasset, 2014. 276 p.
40. Dean Winton. Handel's Operas 1726-1741. British Libraty, 2006. 587 p.