

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

АРТЮХОВА ЛЮДМИЛА ЯКІВНА

УДК 784.034.7:784"20"](477)(043.3)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

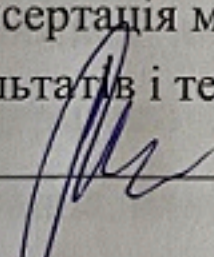
**ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ БАРОКО ТА ЙОГО
ВІДОБРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КОНЦЕРТНО-
ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

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


_____ Артюхова Л. Я.

Творчий керівник:

Антонюк Валентина Геніївна

народна артистка України, доктор культурології,
професор

Науковий консультант:

Кононова Марія Віталіївна

заслужена артистка України,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Артюхова Л. Я. Еволюція вокального стилю бароко та його відображення в українській концертно-виконавській практиці ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Зміст анотації. Процес інтеграції українського вокального виконавства у світове музичне мистецтво має інтенсивний характер і сприяє розвитку засад сучасної методики співу. За рахунок осмислення актуальних виконавських традицій на українській сцені з'являються нові мистецькі практики, змінюються підходи до трактування усталених видів вокальної діяльності. Впровадження нової традиційності з особливою активністю відбувається у галузі виконання старовинної вокальної музики, створеної у період доби бароко. Вокальна спадщина вказаного періоду займає значний відсоток у репертуарі українських співаків, а на сучасній концертній сцені з'являються виконавці, які присвятили свій творчий шлях виключно популяризації барокової музики. Здійснюється й активний пошук манер виконання, максимально стилістично наближених до історично достовірної манери співу, складеної у добу Бароко.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту полягає в теоретичному осмисленні процесу еволюції вокального стилю бароко, виникнення сучасних підходів до виконання барокової музики українськими співаками, аналізі відповідних вокальних практик, що здійснюється з метою розробки засад сучасної методики роботи над старовинними творами у класі сольного співу.

Теоретична і практична складові творчого мистецького проєкту у сукупності є спрямованими на комплексне розкриття деталей процесу побудови виконавських інтерпретаційних версій старовинних творів із залученням актуальних різновидів вокальної техніки, що включає й реставрацію окремих елементів старовинного бельканто.

З цією метою у роботі детально аналізується еволюція барокового вокального стилю, здійснюється періодизація процесу його розвитку, що включає чотири форми, які різняться за розвитком вокальної техніки та виконавськими традиціями. Зокрема, ми виділяємо ранньобарокову модель співу (кінець XVI століття – друга третина XVII століття), кристалізовану у творчості К. Монтеверді на основі переосмислення співацьких традицій італійських шкіл кінця XVI століття, в основі якої лежав принцип декламаційності, превалювання чітко артикульованого слова над кантиленністю. Наступною вокально-технічною формою у нашому дослідженні виступає французька барокова модель (друга половина XVII століття – перша половина XVIII століття) – формування якої відбулося на основі синтезу ранньобарокової співацької техніки з народно-побутовою, що розвивалася на території Франції. В той же період на території Італії склалася традиція *bel canto*, виражена у комплексно сформованій методології вокальних навичок, яка дозволила у короткий термін розвинути мистецтво співу та природу людського голосу до надзвичайно віртуозних форм. Нарешті, твори пізньобарокового періоду (середина XVIII століття) демонструють передумови до формування нового типу вокальної техніки, що розвиває традиції *bel canto*, проте базується на кантиленному звуковидобуванні, уможливорює застосування трьох регістрів голосу у жінок та грудно-черевне дихання.

Процес впровадження в концертну практику вокальної барокової музики на сцені триває понад сто років і має усталені традиції, адже тенденція до відновлення цього історичного музичного пласта з'явилася на

початку ХХ століття, коли було заново відкрито музику Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Інструментальні твори, а пізніше й вокальні опуси цих композиторів швидко увійшли до репертуару музикантів і в останній третині ХХ століття дали поштовх до пошуків у сфері реставрації характеру самого старовинного звучання. Таким чином в музичній практиці склалося декілька основних підходів до інтерпретування старовинної музики, кожен з яких відрізняється за сутністю та комплексами виражальних засобів. Ми класифікуємо їх як *академічний* – сформований на основі виконавських традицій ХХ століття та *автентичний* – спрямований на відновлення на практиці старовинних барокових звукових ідеалів. Аналіз масиву виконавських версій дозволив виділити і *синтезований* тип інтерпретування старовинної музики, в якому поєднуються засоби виконавської виразності, що виникли і були поширені у різні періоди розвитку вокальної техніки.

Застосування даної типології у процесі дослідження традицій виконання барокової музики в Україні продемонструвало, що наприкінці ХХ століття більш поширеним був академічний тип виконання. Натомість в останнє десятиріччя починає розвиватися і автентичний тип інтерпретування старовинної музики. Здійснений аналіз виконавських версій, що його репрезентують, дозволив виокремити та дослідити щонайменше три різні технологічні моделі засобів вокальної виразності, застосовуваних співаками під час виконавсько-стильової реконструкції вокальних творів бароко різних періодів. Це – ранньобарокова вокально-технічна модель, виконавська модель «класичного» бароко та відповідний комплекс виражальних засобів, що відтворює виконавську форму пізньобарокового періоду.

Даний підхід виявився й ефективним інструментом аналізу самого процесу стильової реконструкції барокових творів у практиці сучасних співаків. Усвідомлення способів відтворення вокальних традицій

дозволило побудувати в межах практичної складової творчого мистецького проєкту серію виконавських версій старовинних творів синтезованого типу шляхом застосування окремих елементів барокових виконавських технік на основі превалювання академічного підходу до звукоутворення. Зокрема, під час побудови виконавської версії твору К. Монтеверді увага приділялася відтворенню принципу декламаційності, підкресленню артикуляційного начала відповідно до традицій ранньобарокової техніки співу; у роботі над інтерпретаційною версією арії А. Кампра нами було використано елементи орнаментики, притаманні французькій бароковій моделі співу. У ряді творів А. Скарлатті, А. Лотті, К. Ф. Поллароло та А. Кальдара, які відносяться до періоду «класичного» бароко, ми частково реставрували елементи старовинних способів голосотворення та дихання; у творах Г. Ф. Генделя, Н. Порпори та Дж. Б. Перголезі застосували академічний підхід, трактуючи тексти творів у традиціях, притаманних театру пізньої доби.

Ключові слова: вокально-виконавське мистецтво, вокальна методика, традиції виконання барокової музики, історично інформоване виконавство, інтерпретаційна модель, виконавська версія, академічний, автентичний та синтезований типи інтерпретування барокової музики.

SUMMARY

Artiukhova L. The evolution of the Baroque vocal style and its reflection in the Ukrainian concert performance practice of the 21st century.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (field of study 02 “Culture and Arts”). – National Music Academy of Ukraine named by P. I Tchaikovsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Summary content. The process of integration of Ukrainian vocal performance into world music art has an intensive nature and contributes to the

development of the foundations of modern singing techniques. Due to the understanding of current performance traditions, new artistic practices appear on the Ukrainian stage, and approaches to the interpretation of established types of vocal activity are changing. The introduction of new traditionalism is particularly active in the field of performance of ancient vocal music created during the Baroque period. The vocal heritage of the specified period occupies a significant percentage in the repertoire of Ukrainian singers, and on the modern concert stage there are performers who have dedicated their career exclusively to the popularization of baroque music. There is also an active search for performance manners that are stylistically as close as possible to the historically reliable manner of singing composed in the Baroque era.

The scientific justification of the creative art project consists in the theoretical understanding of the process of evolution of the baroque vocal style, the emergence of modern approaches to the performance of baroque music by Ukrainian singers, the analysis of relevant vocal practices, which is carried out with the aim of developing the basics of modern methods of working on ancient works in the class of solo singing.

The theoretical and practical components of the creative art project as a whole are aimed at the comprehensive disclosure of the details of the process of building performance interpretive versions of ancient works with the involvement of current varieties of vocal technique, which also includes the restoration of individual elements of ancient *bel canto*.

For this purpose, the work analyzes in detail the evolution of the baroque vocal style, periodization of the process of its development, which includes four forms that differ in the development of vocal technique and performing traditions. In particular, we highlight the early baroque model of singing (the end of the 16th century – the second third of the 17th century), crystallized in the work of K. Monteverdi based on the reinterpretation of the singing traditions of the Italian schools of the end of the 16th century, which was based on the principle of

declamation, the predominance of clearly articulated words over cantilence. The next vocal and technical form in our study is the French baroque model (second half of the 17th century – first half of the 18th century) – the formation of which took place on the basis of the synthesis of early baroque singing technique with the folk and household technique that developed in France. In the same period, the bel canto tradition developed on the territory of Italy, expressed in a complex methodology of vocal skills, which allowed to develop the art of singing and the nature of the human voice to extremely virtuosic forms in a short period of time. Finally, the works of the late baroque period (mid-18th century) demonstrate the prerequisites for the formation of a new type of vocal technique, which develops the bel canto tradition, but is based on cantile sound production, enables the use of three voice registers in women and chest-abdominal breathing.

The process of introducing vocal baroque music into concert practice on stage has been going on for over a hundred years and has established traditions, because the tendency to restore this historical musical layer appeared at the beginning of the 20th century, when the music of J. S. Bach and G. F. Handel. Instrumental works, and later vocal opus of these composers quickly entered the repertoire of musicians and in the last third of the 20th century gave impetus to searches in the field of restoration of the character of the ancient sound itself. In this way, several basic approaches to the interpretation of ancient music have developed in musical practice, each of which differs in essence and sets of expressive means. We classify them as academic – formed on the basis of performing traditions of the 20th century, and authentic – aimed at restoring in practice the old baroque sound ideals. The analysis of the array of performance versions made it possible to identify a synthesized type of interpretation of early music, which combines the means of performance expressiveness that arose and were widespread in different periods of the development of vocal technique.

The application of this typology in the process of researching the traditions of performing baroque music in Ukraine demonstrated that at the end of the 20th

century, the academic type of performance was more common. Instead, in the last decade, an authentic type of interpretation of early music began to develop. The performed analysis of the performance versions representing it made it possible to single out and investigate at least three different technological models of means of vocal expressiveness used by singers during the performance-stylistic reconstruction of baroque vocal works of different periods. This is an early baroque vocal and technical model, a performance model of “classical” baroque and a corresponding set of expressive means that reproduces the performance form of the late baroque period.

This approach turned out to be an effective tool for analyzing the very process of stylistic reconstruction of baroque works in the practice of modern singers. Awareness of the methods of reproduction of vocal traditions allowed to build within the practical component of the creative art project a series of performance versions of ancient works of the synthesized type by applying individual elements of baroque performance techniques based on the prevailing academic approach to sound creation. In particular, during the construction of the performance version of K. Monteverdi’s work, attention was paid to the reproduction of the principle of declamation, emphasizing the principle of articulation in accordance with the traditions of the early baroque singing technique; in the work on the interpretive version of A. Campra’s aria, we used elements of ornamentation characteristic of the French baroque singing model. In a number of works by A. Scarlatti, A. Lotti, C. F. Pollarolo and A. Caldara, which belong to the period of “classical” baroque, we have partially restored elements of ancient ways of voice production and breathing; in the works of G. F. Handel, N. Porpora and G. B. Pergolesi, they applied an academic approach, interpreting the texts of the works in the traditions inherent in the theater of the late period.

Key words: vocal performance art, vocal technique, traditions of baroque music performance, historically informed performance, interpretation model, performance version, academic, authentic and synthesized types of interpretation of baroque music.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Артюхова Л. Я. Реконструкція технологічних моделей автентичного типу виконання творів доби Бароко // *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 56. С. 32–39.

2. Артюхова Л. Я. Вокальна музика бароко у репертуарі сучасних українських співаків: актуальні тенденції та перспективи розвитку // *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 59. С. 43-48.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри камерного співу. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

01.10.2022 – «Відтворення історичних моделей виконання вокальної музики Бароко на сучасній сцені: теорія, технологія, практика». *Слухач у смисловому просторі музичного твору*. XXI-та науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022;

16.12.2022 – «Українські співаки – виконавці барокового репертуару». *Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків*. IX-та Міжнародна науково-практична онлайн-конференції «Мистецькі родини (ювілейні дати)». Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022;

20-21.05.2023 – «Вокально-виконавське мистецтво доби Бароко у XXI столітті». *Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі*.
IV Міжнародна науково-творча конференція. Харків, ХНУМ імені
І. П. Котляревського, Рада молодих вчених ХНУМ імені
І. П. Котляревського 2023.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ БАРОКО: ТЕОРІЯ, ПЕРІОДИЗАЦІЯ, МЕТОДИКА.....	20
1.1. Вокальне мистецтво бароко в об'єктиві музикознавства.....	20
1.2. Розвиток вокально-виконавських традицій у період раннього бароко.....	26
1.3. Трансформація ранньобарокового співу у французькій вокальній музиці XVII–XVIII століть.....	34
1.4. Італійське <i>bel canto</i> XVII–XVIII ст.: кристалізація вокальних традицій та виконавська специфіка.....	41
1.5. Розвиток пізньобарокового вокально-виконавського стилю на прикладі оперно-ораторіальної творчості Г. Ф. Генделя.....	47
Висновки до першого розділу	52
РОЗДІЛ 2. ТИПИ ІНТЕРПРЕТУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ БАРОКО В КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ XXI СТОЛІТТЯ.....	55
2.1. Актуальні підходи до інтерпретації вокальної музики бароко у XXI столітті.....	55
2.2. Вокально-виконавські типи інтерпретування барокової музики у творчості українських співаків.....	67
Висновки до другого розділу	73
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ БАРОКОВОГО ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ НА МУЗИЧНОМУ МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ.....	75
Висновки до третього розділу	88
ВИСНОВКИ.....	92
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	98
ДОДАТКИ	112
Додаток 1	112
Додаток 2	113
Додаток 3.....	113
Додаток 4	114

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Активний процес реставрації та імплементації у виконавську практику вокальних перлин доби бароко триває на світовій концертній естраді вже понад сто років. Масового характеру тенденція до відродження вокального мистецтва цього періоду набула у другій половині ХХ століття, коли на оперній сцені почала відтворюватися спадщина Г. Ф. Генделя, а пізніше, А. Вівальді, Ф. Каваллі, К. Монтеверді та багатьох ін. Широку популярність та визнання отримали спеціалісти з виконання музики цього періоду – сопрано, мецо-сопрано, контртенори, баси. Численні вокально-інструментальні колективи («*L'Arpeggiata*» К. Плугар, «*Готичні голоси*» К. Пейджа, «*Hortus musicus*» А. Мустонена, «*Insula magica*» Т. Курентзиса) наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття стали спеціалізуватися на виконанні барокової музики. Теоретичне та практичне занурення у музичний світ бароко поступово призвело до появи специфічного виконавського напрямку, який декларує старовинні принципи відтворення музики в історично достовірному вокально-сценічному просторі і який отримав назву «історично інформованого виконавства» (англ. *HIP – historically informed performance*).

Вокальне мистецтво України, розвиваючись в контексті провідних виконавських світових тенденцій, також репрезентує на сьогоднішній день ряд яскравих імен та назв колективів і концертних організацій, що немало уваги присвячують популяризації барокової вокальної музики. Разом з тим, в українській сценічній практиці процес освоєння актуальної традиційності виконання барокової музики розвивається емпіричним шляхом. Це відбувається з декількох причин. По-перше, у системі вокальної освіти барокова музика вивчається співаками на перших роках навчання.

Відповідно, процес опанування її музичним матеріалом для вокаліста-початківця відбувається з огляду на сучасну методику виховання співаків, засади якої суттєво відрізняються від барокових виконавських традицій. Сьогодні розуміння багатьох вокальних термінів, які є основою співацької техніки часто тлумачиться інакше, ніж у вокальних трактатах минулого. Крім того, процес оволодіння диханням, тренування м'язів голосового апарату, правильне звуковидобування, розвиток діапазону є головними завданнями під час формування та шліфування природи голосу, тому вокальна специфіка бароко, її естетичні засади та потреби відходять на другий план.

Другою причиною несистемності у процесі розвитку барокового вокального напрямку на вітчизняній сцені є відсутність у сучасній українській системі вокальної освіти спеціалізації «бароковий спів», а також чітко визначених та узагальнених підходів до трактування засад барокового вокального виконавства. У ряді європейських інституцій існують факультети, які навчають інструменталістів та вокалістів основам музичного інтонування в естетиці бароко – Віденська академія старовинної музики, Академія старовинної музики у Брно, музичні академії та консерваторії Франкфурта, Парижа, Амстердама, Кельнський університет тощо. Студенти вказаних закладів мають змогу опанувати систему виражальних засобів барокової музики – артикуляцію, систему афектів, темперації тощо. Разом з тим, вокалісти у переважній більшості випадків методику старовинного співу освоюють теоретично і практично, проте не використовують її у сценічній діяльності у повній відповідності до канонів минулого, продовжуючи розвивати власний вокальний апарат та виховувати навички співу, виходячи з основ сучасної вокальної методики.

Нарешті, ще однією важливою причиною є відсутність універсальних підходів до трактування барокової музики у виконавській площині. Розмаїта вокальна практика насичена блискучими та переконливими

виконавськими версіями барокових творів, виконуваних як на основі академічних канонів співу, сформованих у ХХ столітті, так і спроб реставрації барокової техніки. Мають місце також вдалі мистецькі версії, що носять синтезований характер та демонструють кращі надбання сучасної вокальної техніки, поєднані з бароковими елементами співу. Потужня динаміка сучасної концертної практики не дає можливості проводити ретельні дослідження відносно автентики виконання, тому вокалістам приходиться орієнтуватися на доступні еталонні інтерпретаційні версії, у інтернет мережах та цифрових носіях. Даний підхід містить достатні труднощі у процесі «слухового» опанування бароковим співом. Історично інформовані виконавські версії, попри наявність подібних рис, часто демонструють різні підходи до побудови творів за принципом організації, змістом та характером добору виконавських засобів. Саме тому класифікація сучасних підходів до інтерпретування вокальної музики бароко видається нам надзвичайно важливою складовою процесу дослідження вокального виконавства і перспективною для використання у практичній площині, що і складає **актуальність** обраної теми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування виконане на кафедрі камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 15 «Музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення». Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (Наказ 52-А від 13. 04. 2023 протокол № 8).

Мета проєкту полягає у дослідженні еволюції вокального стилю бароко та вивченні підходів до його інтерпретування в українській сценічній практиці ХХІ століття.

Основні завдання проєкту:

- здійснення огляду бібліографічних джерел, присвячених дослідженню вокально-виконавського мистецтва бароко;
- аналіз вокально-виконавської техніки ранньобарокового періоду;
- огляд вокального мистецтва та практик французької школи співу XVII–XVIII століть;
- дослідження процесу кристалізації стилю *bel canto* у бароковому мистецтві;
- висвітлення характерних рис пізньобарокової вокальної методики співу на прикладі розвитку вокального стилю Г.Ф. Генделя;
- розгляд передумов виникнення типів інтерпретування вокальної музики бароко у XX–XXI ст.;
- здійснення типології основних підходів до інтерпретування барокової музики у сучасній концертній практиці;
- аналіз виконавських моделей вокальних творів з точки зору актуальних типів інтерпретування барокової музики на матеріалі творчого проєкту.

Об’єктом дослідження є вокальне мистецтво барокової доби.

Предметом дослідження є основні типи інтерпретування вокальної музики бароко в українській виконавській практиці XXI століття.

Методи дослідження. У процесі дослідження наукового підґрунтя творчого проєкту було застосовано коло наступних методів:

- культурно-історичний, у процесі дослідження еволюції вокально-виконавського мистецтва доби Бароко;
- логіко-понятійний, у підрозділах, в яких сучасна термінологія вітчизняного музикознавства імплементується у контекстуальне поле даного дослідження;
- системно-структурний, у процесі дослідження феномену вокального стилю бароко в історії розвитку музичного мистецтва;

- порівняльно-типологічний, під час здійснення типології підходів до виконавської інтерпретації барокової музики у вокальному мистецтві ХХ–ХХІ ст.;

- цілісного аналізу, для висвітлення специфіки окремих виконавських версій вокальних музичних творів бароко;

- інтонаційного аналізу, відносно виявлення специфічних характеристик барокових творів, які є предметом розгляду даної роботи.

Теоретична база дослідження. Реалізація проєкту та робота над його науковим обґрунтуванням потребували опрацювання широкого обсягу літератури, присвяченої розумінню естетики, художньої природи мистецтва доби бароко та специфіки їх відображення у музично-виконавській діяльності сьогодення. Відтак, важливі питання естетики барокової доби, в тому числі ті, що відображають специфіку її функціонування у музичній культурі, розкрито у працях П. Беркхолдера, Ф. Блуме, Г. Г. Гадамера, Д. Дж. Граута, В. Жаркової, Д. Золтаї, та К. В. Паліски [13; 22–23; 74; 78; 80; 141].

Основною групою робіт, які в комплексі розкрили сутність музичного мистецтва бароко та деяких проблем барокового виконавства стали об'ємні праці П. Алдріха, Л. Б'янкони, М. Букофцера, Р. Гаммерштайна, А. Долметча, К. Закса, С. Корбена, К. В. Паліски, Дж. А. Сейді, Дж. Стефані, Б. Шермана та Б. Шаболци [68; 70; 77; 84; 88; 103; 119; 129–132; 134–135; 137].

Розвиток вокального мистецтва бароко обумовлений становленням жанру опери в музичній творчості, відтак, велике число літератури, присвячене дослідженню мистецтва співу, так чи інакше відображає процес розвитку музичного театру в Європі ХVІ–ХVІІІ століть і шляхи його трансформації. Аналіз розвитку оперного жанру є надзвичайно важливим для процесу розкриття еволюції як художньої природи вокального мистецтва, так і барокової вокальної методики. В цьому контексті велику

цінність для дослідження склали наукові та історичні розвідки про оперу та окремих персоналій, які внесли суттєвий вклад в розвиток жанру Ф. Альгаротті, Р. Бланшара, Л. Б'янкони та Т. Волкера, Дж. Кімбелла, М. Коллінза, Н. Пірротти, П. Пті, А. Прюньєра, М. Рінгера, Р. Роллана, Ш. Фурньє, М. Черкашиної-Губаренко [61; 66; 71; 82; 96; 109; 120–122; 125–128].

Науково-теоретичну базу дослідження в галузі аналізу процесу функціонування художньої інтерпретації в мистецтві та формування типів виконавської інтерпретації складають праці українських теоретиків В. Москаленка, Т. Веркіної, Г. Ігнатченко, О. Катрич, М. Кононової, О. Котляревської, О. Лисенко та Т. Сирятської [46–48; 11; 26–27; 36–39; 42].

Найбільш об'ємною групою джерел, які використовувались у процесі реалізації проєкту, стали теоретичні розробки, присвячені розкриттю сутності процесу історично інформованого (автентичного) виконавства, питанням трактування барокової музичної естетики на практиці та колу проблем, спрямованим на пошуки шляхів реставрації барокового звучання на сучасній сцені. Серед кола згаданих розвідок виділяються праці Н. Говорухіної, О. Гужви та Н. Миколайчук, О. Жукової, І. Коденко, Т. Медведнікової, Ю. Ніколаєвської, Н. Свириденко, Н. Сікорської та зарубіжних дослідників Н. Арнокура, А. Боуен Джоуза, Дж. Дікманса, Р. Донінгтона, Ф. Доріана, Л. Дрейфуса, Р. Тарускіна, Е. О. Тернера та Д. Фуллера [6; 17; 24; 29–32; 44; 49–50; 54–55; 76; 87; 89–91; 98; 104; 138; 140].

Важливим для дослідження стало висвітлення питань сучасної вокальної методології та педагогіки, ґрунтовно здійснене у працях В. Антонюк, Н. Гребенюк та О. Стахевича [3–5; 20; 57–58].

Окремо слід виділити і ряд робіт, в яких розкривається специфіка старовинного бельканто, а також розглядаються питання трансформації його елементів у сучасній виконавській практиці співаків. Авторами їх є

А. Арльберг, К. Блаукопф, А. Делла Корте, М. Елліотт, О. Єрошенко, П. Жіль, Р. Ковелл, Т. Малишева, С. А. Сенфорд, О. Табуліна, Н. Форчун, В. Фухс, Ф. Хабьок, А. Херіот, В. Хоу, Дж. Чен-Ан [21; 43; 60; 67; 73; 81; 85–86; 92; 95; 97; 100; 102; 105; 107; 133].

Матеріал дослідження. У процесі реалізації творчого мистецького проєкту було проведено практичну роботу над наступними бароковими творами:

- К. Монтеверді. «*Illustratevi, o cieli*» з опери «Повернення Уліса на Батьківщину»;

- А. Кампра. «*Charmant papillon*»;

- А. Лотті та К. Фр. Поллароло. «*Pur dicesti*»;

- А. Скарлатті. «*Le Violette*»;

- А. Скарлатті. «*Se Florindo e fedele*»;

- А. Кальдара. «*Alma del core*»;

- Г. Ф. Гендель. «*Lascia ch'io pianga*» з опери «Ринальдо»;

- Г. Ф. Гендель. «*Oh, sleep Myself, I shall adore*» з ораторії «Семела»;

- Н. Порпора. «*Salve Regina*»;

- Дж. Б. Перголезі. «*Se tu m'ami*».

Наукова новизна проєкту полягає в дослідженні підходів до виконання вокальної барокової музики на сучасній українській камерно-концертній сцені, здійсненні їх типології шляхом виокремлення академічного, автентичного та синтезованого типів інтерпретування барокової музики у ХХ–ХХІ століттях, їх комплексному аналізі як узагальнених виконавських версій, побудованих за допомогою застосування різних вокально-виконавських технік. Особистий внесок здобувачки полягає у практичному дослідженні процесів побудови виконавських версій барокових творів синтезованого типу на музичному матеріалі творчого проєкту.

Практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музики, історії мистецтва, історії стилів, історії вокального мистецтва, а також використані при розробці спеціального курсу «основи барокового співу». Запропонований ракурс дослідження може бути застосовано й у практичній діяльності, під час роботи над бароковими творами, побудови їх виконавських версій у різних виконавських стилях та інтерпретаціях.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проєкту. Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на трьох міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

За темою творчого мистецького проєкту презентовано два сольних концерти, один із них – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва; проведено концерти: «Вокальне бароко: вибрані твори» (Малий залі імені О. С. Тимошенка НМАУ імені П. І. Чайковського, 24 вересня 2022 р., Київ); «Перлини вокального бароко» (Музей видатних діячів української культури імені Лесі Українки, 27 листопада 2022 р., Київ); «Від бароко до модернізму» (Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого, 17 лютого 2023 р., Київ). Концерт «Перлини вокального бароко» був представлений на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтва» в рамках творчого мистецького проєкту «Еволюція вокального стилю бароко та його відображення в українській концертно-виконавській практиці XXI століття» (22 серпня. Малий зал імені О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського).

Публікації здобувача. За темою дисертації здійснено дві одноосібні публікації у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Культура і мистецтво».

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та чотирьох додатків. Загальний обсяг роботи складає 114 сторінок. Список використаної літератури містить 141 позицію.

РОЗДІЛ 1.

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ БАРОКО: ТЕОРІЯ, ПЕРІОДИЗАЦІЯ, МЕТОДИКА

1. 1. Вокальне мистецтво бароко в об'єктиві музикознавства.

Сучасний перелік бібліографічних джерел, присвячений особливостям вокального мистецтва минулих століть є доволі розлогим і містить найрізноманітніші аспекти – від загального дослідження естетики доби бароко в мистецтві – до специфічних технічних питань виконання барокової орнаментики або артикуляції у співі.

Під час реалізації творчого проєкту було важливим знайти ключі та підходи до усвідомлення сутності естетики барокової доби, а також зрозуміти передумови створення музичних творів цього періоду, специфіку їх функціонування. У цьому контексті незамінними стали роботи, що у сукупності розкривають світогляд барокової людини, систему її естетичних смаків, культурних ідеалів та мистецьких еталонів. Важливими для дослідження стали ідеї Г.Г. Гадамера, в яких музична естетика бароко розкривається з позицій герменевтичного підходу, в якому виконавська творчість відіграє ключову роль у процесі розвитку музичного мистецтва [13]. Під час роботи і над практичною стороною проєкту, і над його науковим обґрунтуванням важливим ілюстративним матеріалом стали праці В. Б. Жаркової, в яких змістовно відтворено естетику ренесансу та бароко, глибоко досліджено динаміку розвитку музики та емоційного «Я» людини, змістовно відображено культурно-історичний контекст кожної доби та представлено елегантну концепцію розвитку смаків та уподобань Людини культурної [див. 22–23].

Термін «бароко» відносно музичного періоду XVII–XVIII ст. у музиці

було застосовано у роботах музикознавця К. Закса у 1913 р. [див. 129]. У 1930-х рр. було встановлено й хронологічні рамки, якими обмежують період побутування даного стилю у музичному мистецтві – приблизно від 1600 р. – до середини XVIII ст. [див. 89; 135; 137]. А вже 1940 р. термін «бароко» знову було введено до теоретичного вжитку М. Букофцером у статті «Музика доби Бароко від Монтеверді до Баха» [77], після чого він став загальноприйнятним для позначення музичного стилю даного музичного періоду.

Одним з найважливіших підходів у процесі «відкриття» доби бароко є вивчення центрального жанру – опери, чому присвячено досить велику кількість наукової літератури. У числі цих робіт виділяються праці Л. Б'янкони та Т. Волтера [70–71], Р. Донінгтона [89], К. Закса [130–131], Н. Піротти [121], Р. Роллана [127–128], в яких детально висвітлюються аспекти формування та становлення ранньої опери в Італії, Франції та Німеччині. Дослідження творчості окремих композиторів також широко розкривають контекст епохи та її естетичні смаки. В їх числі вагомими є ґрунтовні праці П. Пті «Люллі та Мольєр» [120]; А. Пруньєра «Італійська опера у Франції до Люллі» [122]; монографія М. Рінгера, що розкриває таємниці оперного стилю К. Монтеверді [125]; роботи, присвячені Г. Ф. Генделю – «Гендель» Р. Роллана [126] та «Гендель на сцені» Дж. Кімбелла [109]; збірник «Опера та Вівальді», що не тільки розкриває процес формування венеційської барокової оперної школи, але й містить окремі розвідки, присвячені питанням інтерпретації барокових творів, актуальності підходів до їх виконання, технічній виконавській специфіці [116].

У другій половині XX століття внаслідок розвитку музичної практики та збільшення відсотку виконання барокових творів на сценах поступово актуалізуються питання, пов'язаних з інтерпретацією старовинної музики, що спричинили відповідні дослідження й у практичній виконавській

площині. Серед центральних робіт цього періоду виділимо праці А. Долметча «Інтерпретація музики сімнадцятого та вісімнадцятого століть» [90], Ф. Доріана «Історія музики у виконавстві» [90], Л. Дрейфуса «Теорія історичного виконавства у ХХ столітті» [91], наукові розвідки Д. Фуллера «Виконавець як композитор» [98], Е. Т. Ферана «Імпровізація в дев'яти століттях західної музики: антологія з історичним вступом» [94], Ф. Е. Кірбі «Методика виконання Германна Фінка» [110], а також ґрунтовні роботи Дж. Е. Сейді «Компаньйон до барокової музики» – яскравий огляд музичного життя в Європі та Новому Світі з 1600 по 1750 рік [132], Ф. Блюме «Музика епохи Відродження та бароко: комплексний огляд» [74] та «Барокова музика» К. В. Паліски [119].

У цьому ряду надзвичайно цікавими видаються розвідки теоретика та дослідника автентичного підходу до виконання творів минулого Н. Арнокура «Музичний діалог: Думки про Монтеверді, Баха і Моцарта» [104] та «Музика мовою звуків. Шлях до нового розуміння музики» [6]. Дані видання містять у собі, в тому числі, цінні виконавські спостереження за процесом практичної реставрації вокальної спадщини Бароко виконавськими засобами минулого.

У вокальному мистецтві доба бароко знаменується розквітом італійської школи *bel canto* (з іт. – «красивий спів») – мистецтва співу, що стало символом еталонного виконавства на багато століть потому. Однак, з точки зору сучасної технології вокального виконавства термін *bel canto* у тому розумінні, як він був вжитий вперше у трактаті видатного співака та викладача М. Гарсії у 1840 р. суттєво відрізняється від уявлення про *bel canto* як техніку співу у вокальних трактатах барокової доби. З цих позицій надзвичайно важливим є огляд праць, присвячених розкриттю уявлення про дане поняття у старих майстрів та його інтерпретацію дослідниками вокального виконавства сьогодні.

До переліку старовинних трактатів, які містили положення про

методологію співу минулого і які найбільш часто досліджуються у музикознавстві ХХ–ХХІ ст. відносяться ранньобарокові опуси виконавця і композитора Дж. Каччіні (*G. Caccini. «Nuove Musiche», 1601*) [79–80]; барокові методичні посібники П. Ф. Тозі (*P. F. Tosi. «Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato», 1723*) [139], Й. Кванца (*J. Quantz. «Versucht einer Anweisung, die Flote traversiere zu spielen», 1752*) [123], Й. Ф. Аґріколи (*J. F. Agricola. «Anleitung zur Singkunst», 1757*) [64] та Дж. Б. Манчіні (*G. B. Mancini. «Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato», 1774*) [113].

Особливою популярністю у дослідників користуються два посібники зі згаданих – трактат представника болонської вокальної школи П'єтро Франческо Тозі «Думки про співаків минулого і сьогодення або нотатки про колоратурний спів» (1723) [139] та опус ломбардця Джованні Батісти Манчіні «Думки і практичні роздуми про колоратурний спів» (1774) [113]. Вказані джерела часто аналізуються в сучасному музикознавстві, тому що репрезентують технічну сторону старовинного співацького стилю найбільш повно. Ці праці присвячені детальному опису складових процесу виконання, хоча сам термін *bel canto* у трактатах не згадується, як і недостатньо уваги приділяється опису звуковидобування під час виконання кантилени.

У першій третині ХХ ст. старовинні вокальні трактати минулого фундаментально аналізувались у таких працях, як «Кастрати і їх вокальне мистецтво» Ф. Хабєка (Лейпциг, 1927) [102], «Історичне значення контртенора» В. Хау (1937) [107] та «*Canto e bel canto*» (з іт. – «Спів і красивий спів») А. делла Корте (1933) [86]. Серед наукових розвідок, присвячених аналізу вокальної методики П. Ф. Тозі і Дж. Манчіні, у другій половині ХХ ст. наймасштабнішими є згадані роботи «Інтерпретація ранньої музики» Р. Донігтона (1989) [89] та «Барокова музика» К. В. Паліски (1981) [119]. Ці праці представляють собою надзвичайно корисні для практичного

використання коментарі до тлумачення основних положень, що містились у стародавніх опусах; в них здійснено величезну роботу з редагування трактатів, а також зосереджено увагу на проблемах сучасного трактування барокового стилю виконання.

У ХХІ ст. важливі дослідження вокальної методології старовинного *bel canto* було проведено у працях В. Антонюк «Постановка голосу» [4] та «Вокальна педагогіка (сольний спів)» [3] – одних з найбільш фундаментальних досліджень сучасного вокального виконавства в історичному, методологічному та вокально-технічному аспектах. Проблеми формування стилю *bel canto* знайшли відображення й у книзі О. Г. Стахевича «Мистецтво *bel canto* в італійській опері XVII–XVIII ст.» [57], в якій було піднято питання про тісний зв'язок композиторського і виконавського мистецтва, розглянуто характеристику оперного мистецтва і вокальної педагогіки доби бароко.

Масштабно та ґрунтовно термін «бельканто» розроблено й у роботах Дж. Чан-Ана «Вступ до мистецтва співу італійського бароко» (2015), в якій зокрема висвітлено питання виконавського мистецтва, фігуративного співу, вокальної орнаментики, каденції, значення голосу у бароковій опері [81] та М. Елліотта «Спів у стилі: Путівник до вокально-виконавських практик» (2008), де увагу приділено історико-стильовій проблематиці бароко та питанням виконавського характеру: класифікації типів арій, мелодичному формулюванню речитативів, системі вокальних прикрас, колоратур [92].

У теоретичній думці кінця ХІХ – ХХ ст. сформувався ще один підхід до дослідження барокового виконавського стилю крізь призму орнаментики, яку музикознавці часто виділяли в якості основної стильової риси. Цей підхід простежується у працях К. та О. Оттів «Посібник з мистецтва орнаментики в музиці» (1997) [118] та Ф. Нойманна «Орнаментика в бароковій та пост бароковій музиці з особливим акцентом на Й. С. Баху» [115]. Автори наголошують на тому, що орнаментика є

похідною від принципу імпровізаційності – основному в музичному формотворенні відповідної історичної доби. Мистецтво орнаментики, риторика, теорія афектів, віртуозність у сукупності є специфічними особливостями музичного барокового стилю, спрямованого на вираження природи барокового музично-естетичного мислення у виконавській практиці.

Слід зазначити, що перелік сучасної літератури, присвяченої висвітленню різноманітних підходів до виконання барокових творів у музиці постійно збільшується. Цьому сприяє активний пошуковий інтерес дослідників старовинної музики. Однак, разом з тим, огляд інформативних джерел демонструє відсутність спільних поглядів музикознавців на деякі важливі питання розвитку даного напрямку музично-виконавського процесу. До їх числа, здебільшого, входять ті, що формуються навколо проблеми інтерпретації творів бароко виконавськими засобами XXI ст. Особливо актуальним це є для вокального мистецтва, адже сучасний виконавський контент барокової музики представлений достатньо розгалужено, особливо в напрямку інтерпретації творів цього періоду співаками, що здійснюють спроби реставрації технології минулого. Вокальні твори бароко охоплюють велетенський часовий проміжок – майже двісті років, відповідно, виконавські техніки, що побутували протягом цього періоду, неодноразово суттєво видозмінювались, виникали різні їх форми. Тому практичні спроби освоєння вокального барокового контенту спричиняють певну стильову дезорієнтацію у сучасній виконавській практиці. В даному випадку це актуалізує проблему дослідження історії формування виконавських підходів до інтерпретації музики бароко у XX–XXI ст., а також зумовлює необхідність здійснення їх уніфікації з метою дослідження особливостей розвитку даного аспекту функціонування вокально-виконавського процесу сучасності.

Відтак, існує ряд актуальних робіт в площині дослідження окремих комплексів музично-виражальних засобів вокального виконавства доби бароко, окремих аспектів технології виконання. В цьому контексті виділяються роботи І. Коденко [28–32], яка досліджує специфіку та основні підходи до виконання старовинної музики у сфері історично орієнтованого виконавства; О. Гужви та Н. Миколайчук [108], що розглядають виконавські вимоги до вокаліста, які відповідають особливостям трактування барокової партитури, з точки зору історично інформованого виконавства; О. Табуліної, що вивчає голосове вібрато в бароковій вокальній музиці тощо [60].

Разом з тим, сучасна вокальна практика вимагає від співаків універсальності, здатності швидко опановувати, вивчати та виконувати музику різних епох, у різних акустичних варіантах та на різних за масштабом сценах у гранично обмежений строк. Таким чином набуває актуальності та популярності вузька спеціалізація «бароковий спів», яка потребує запровадження у спеціалізованих навчальних закладах спеціального курсу для вивчення та дослідження старовинних технік співу.

Оскільки ж вокальне мистецтво бароко розвивалося майже двісті років, доцільно буде розглянути еволюцію вокальної методики від ранньобарокових традицій співу до високих еталонних стандартів співу доби *bel canto*, фокусуючи увагу на змінах в розвитку вокальної виконавської техніки співу в межах згаданого періоду.

1.2. Розвиток вокально-виконавських традицій у період раннього бароко.

У вокальному мистецтві бароковий стиль почав формуватися на території сучасної Італії наприкінці XVI ст. Саме тоді в місцевій музичній практиці було переосмислено вокальні традиції Ренесансу та закладено передумови розвитку нової виконавської техніки.

У середині XVI ст. – в епоху пізнього Ренесансу – віланелли, балети, строфічні канцонети в неаполітанському стилі (т. зв. «*arie alla napoletana*»), грегески, бергамаски, падовани, які представляли цінний матеріал для формування перших арій у ранніх італійських операх, звучали в придворних інтермедіях, академіях, виставах *commedia dell'arte* (з іт. – «художня комедія») [74].

У зазначений період музичні жанри розподілялись на доступні широкому загалу та елітні – останні вимагали вміння від аудиторії «слухати» і «розуміти». До елітних вокальних жанрів відносилися мадригали та мотети, ускладнені інноваціями, які розробляли італійські поліфоністи, – до їх числа, наприклад, відносився ефект дублювання голосу партіями музичних інструментів. Наприкінці XVI ст. дані жанри набули рис 4–5-голосних вокальних поем і через «складність» для сприйняття аудиторією почали втрачати популярність у широкого загалу. Тому на межі століть у творчості італійських композиторів з'явилась тенденція до «очищення» мадригалів і мотетів від поліфонічних нашарувань, внаслідок чого дані жанри поступово перетворилися на одноголосні й віртуозно орнаментовані монодії з басом [68].

Не менш «елітарною» була й передбарокова співоча практика – показником майстерності слугувало вміння імпровізувати, причому як у сольному, так і в ансамблевому (поліфонічному) виконавстві. Важливою частиною сольної й ансамблевої вокально-інструментальної імпровізації згаданого періоду було мистецтво орнаментики – варіювання виконавцем авторського тексту. Даний прийом перетворював схематично нотовану автором композицію в колористично ускладнений і яскравий «живий текст». Орнаментальні структури, які застосовувались для імпровізації, базувалися на основі фігур, що містились у пізньоренесансних підручниках-трактатах з музичного мистецтва [91].

В основі вокального мистецтва орнаментування кінця XVI ст. лежала техніка ритмічної композиції *diminutio* (з іт. – «зменшення», в укр. транскр. «димінуція»), яка базувалась на прийомах пропорційного скорочення тривалостей по відношенню до основної мелодії або музичної теми. Представники даного музичного періоду – С. Ганассі, Д. Ортіс, Г. Фіше – більш за все приділяли увагу початку і кінцю композиції, виписуючи у своїх трактатах безліч каденційних формул, орнаментика яких була простою. У їх творчості вокальна колористика на основі розвитку техніки димінуції поступово набуває більшої віртуозності [92]. Саме в даний період відбувається зародження т. зв. «золотого століття» співу, ознаменованого виникненням стилю *canto figurato* (з іт. – «спів із фігурами») та появою солістів-віртуозів [81]. Гортань співака перетворюється на гнучкий віртуозний інструмент, на що вказують терміни, якими багата спеціальна література кінця XVI ст.: «*voce tremante*» (з іт. – «голос, що дрижить»), «*gorggia, gorggiare*» (з іт. – «горло», «горлити» або ж, у сучасному розумінні, «співати на горлі») [94]. Навіть спеціальне й широко розповсюджене поняття «*dispositione di voce*» (з іт. – «постановка голосу») включало в себе обов'язкове вміння володіти технікою димінуції. Техніка горлової артикуляції досягла свого піку після 1580 р. Її описав Дж. Вінченці, коментуючи спів «ферранських дам», для яких писав мадригали Лудзаско Лудзаскі [81]. Навчання техніці віртуозного співу починалося з навчання виконувати дві семіотичні фігури: «*trillo*» (сучасне тремоло) й «*tremola*» (сучасна трель). Будь-який ренесансний або бароковий підручник чи музичний словник починається з опису характеристик їх виконання. Уміння виконувати ці орнаментальні фігури складало основу майстерності будь-якого успішного музиканта кінця XVI ст. Це стосувалося у повній мірі як інструменталістів, так і вокалістів [118].

Слід зауважити, що вокальний стиль цього періоду ні в якому разі не був «наспівним», знятим з дихання видом співу. Він представляв собою

професійний вокал свого часу, з розвинутою технікою гортані і високою позицією, хоча і призначався для невеликих залів і, відповідно до ренесансної естетики, слугував для вираження афектів і демонстрації «збудженого мовлення». Як свідчать старовинні трактати, присвячені вокальній техніці, робота віртуозно розробленої гортані мала спиратися на високе ключичне дихання і визвучуватися високим головним резонатором [113]. Спів другої половини XVI ст. все ще плекав середньовічні традиції соборного вокалу, спирався на традицію чоловічих високих голосів – фальцетистів, контртенорів, кастратів, виконавська техніка яких формувалася навколо розробки горлового регістру. Але згодом, в останній чверті XVI ст., у музичному вжитку з'являється мода на насичені, ніжні жіночі сопрано. Їх поява уособлювала світське мистецтво, відлучене протягом багатьох століть від церковного, в якому виконавцями були лише чоловіки. У такий спосіб у музичній практиці відбувається розширення меж естетичного сприйняття високого вокального тону, що вплинуло на зміну слухових еталонів доби. З'явилася мода на «природний» спів, перед виконавцями постали нові завдання [132].

Передмова до читачів до трактату «*Le Nuove Musiche*», написана у 1602 р. видатним вокалістом та композитором Джуліо Каччіні (1551–1618) стала важливим революційним історичним документом, в якому постулювалися закони нової манери співу, яка отримала назву «тосканської» [79]. Дж. Каччіні у своїй творчості здійснив важливу реформу в жанрі мадригалу, відмовившись від усіх ренесансних поліфонічних нашарувань. Музична палітра мадригалів Каччіні стає прозорою, він відмовляється від застосування густих хроматизмів, так званих «мадригалізмів», подовженої наскрізної розгорнутості у часі, замінюючи її чітким кадансуванням з каденцією на передостанньому звуці. Він створює мадригали як сольні монодії з протиставленням верхнього сольного голосу і нижнього басового. У пошуках нових способів сольного

вокального інтонування, продиктованого новою драматургією творів, композитор і виконавець розробляє нову манеру експресивного співу, яка стає несподіваною навіть для римських професійних співаків.

Її сутність міститься в таких положеннях:

- в основі вокальної техніки, яка постулювалась Дж. Каччіні, лежав декламаційний стиль;

- вокальна методологія, на яку спирається композитор, базується на використанні голосів, які звучать натурально – т. зв. *voci di petto* (з іт. – «грудні голоси»). У більшості його творів вокальний діапазон не перебільшує октави. Під час переходу до верхнього регістру співаки брали ноти фальцетом;

- Дж. Каччіні відмовляється від застосування техніки димінуції у вокальних партіях, починає виписувати пасажі нотами, контролює якість їх виконання і кількість. При цьому музичні інструменти, що здійснюють функцію акомпанементу – струнні та духові – вільно застосовують техніку імпровізації та орнаментациї;

- композитор вводить до технічного вокального арсеналу прийом *messa di voce* (з іт. буквально – «маса голосу»), сутність якого в часи Дж. Каччіні полягає у філіруванні першого звуку. Крім того, суттєво переосмислюється динамічна структура творів – у вокальні партії додаються різні види різких «вигуків» та раптові динамічні зміни («завмирання» звуку);

- у мелодичну лінію вокальної партії вводиться пунктирний ритм, який виконує драматургічну функцію, працюючи для створення ритмічних образів, які відображають сутність тих чи інших афектів [80].

Таким чином, Дж. Каччіні, спираючись на ренесансну вокальну техніку, вводить до вокально-виконавської практики нові прийоми, продиктовані драматургічним наповненням його музики. Дані прийоми в

ранній бароковій практиці перетворюються на передумови формування теорії афектів і стають основою барокової артикуляції.

Одним із вагомих здобутків епохи бароко є зародження нового жанру – опери. Виникнення опери припадає на кінець XVI ст. в Італії, як спроба відродити давньогрецьку трагедію у вигляді *dramma per musica* – (з іт. – «музична драма») – театралізованої музичної п'єси з елементами декламації. Першим операм передували з одного боку, різні форми ренесансного театру, в яких музика відігравала все більшого значення, з іншого – розвиток сольних форм співу з інструментальним супроводом. Музичні вистави представляли собою дійство з виразними театральними монологами, яке супроводжувалося скромним інструментальним акомпанементом. Матеріал до цих творів активно запозичувався з популярних у ренесансну епоху жанрів – комедії масок, пасторальних драм, духовної опери й драматичних інтермедій орення ритмічних образів, які відображають сутність тих чи інших афектів [82].

Першою бароковою оперою вважають твір представника мистецького об'єднання «Флорентійська камерата» Якопо Пері «Дафна», відомості про створення якої відносяться до 1594 р. На жаль, партитура твору не дожила до наших днів, а відомим збереженим зразком жанру цього періоду стала опера цього ж автора «Евридика» (1600), в якій композитор прагнув наслідувати людську мову, як це робили стародавні греки і римляни в античній формі театру [81]. Даний твір є своєрідною «виставою людських пристрастей»; а його виконання голосами, сповненими чуттєвої краси і трагедійної сили, дало привід сучасникам вигадати назву для його нового жанру, який отримав ім'я стилю «*rappresentativo*» (з іт. буквально – «представницький»). Поява перших опер настільки вразила поціновувачів музичного та театального мистецтва, що замовлення від меценатів на створення такого роду опусів до популярних композиторів почали надходити частіше [128].

Одним з найвідоміших оперних композиторів вказаного періоду стає Клаудіо Монтеверді (1567–1643). До віку 40 років – створення свого першого оперного опусу – він був відомим автором духовних мадригалів «складного» поліфонічного типу, написаних для новаторського виконавського стилю, що отримав назву «схвильованого» (іт. – «*concitato*»). У творчості композитора мадригал перетворився з багатоголосої пісні на експресивну сольну вокальну п'єсу, що виконувалась в інструментальному супроводі клавесина або лютні і за своєю формою була схожа на ранню барокову оперну арію. Найвідомішим твором К. Монтеверді у цьому жанрі є «Любовний лист», написаний на вірші відомого поета Дж. Маріно, який досі є популярним у прихильників барокової музики й вражає публіку своєю мелодичною виразністю [125].

Коли К. Монтеверді отримує 1607 р. замовлення написати музику до театральної вистави в Мантуї, він обирає сюжет про знаменитого співака, який мусить визволити своїм співом дружину з царства смерті. З першого виконання «Орфей» вразив сучасників драматургічним та мелодичним трактуванням знаменитого міфу й К. Монтеверді відразу стає відомим оперним композитором. Вже у 1608 р. з-під його пера з'являється опера «Аріадна». Єдиним фрагментом із цього твору, що зберігся до наших днів є «Плач Аріадни», який досить часто виконується сучасними співачками як концертна арія. В історичних джерелах містяться відомості про те, що у різні роки К. Монтеверді було написано ще чотири опери – «Андромеда», «Уявна безумна Лікорі», «Викрадення Прозерпіни» та «Весілля Енея й Лавінії». До нашого часу ж, окрім «Орфея», збереглися ще дві пізні партитури – «Повернення Улісса на батьківщину» (1640) й остання та найпопулярніша опера Монтеверді «Коронація Поппеї» (1642).

Це зрілий твір, який містить цілий ряд важливих для розвитку жанру новацій на багатьох рівнях. Зокрема, це перший відомий в історії приклад звернення не до міфу, а до реальної історії часів римського імператора

Нерона. Також, на відміну від багатьох сучасників, які трактували вокальну партію виключно як речитатив, Монтеверді вводить до музичної тканини аріозо, а також хори. Він намагається наділити дійових осіб індивідуальною мелодичною характеристикою, оновлює гармонічні й оркестрові засоби музичного мовлення: вводить до опери увертюру, застосовує нові прийоми гри на струнних (піцкато й тремоло), додає до ансамблю виконавців такі інструменти, як лютня, клавесин і орган [104].

У численних аріозо з опери «Коронація Поппеї», що виконувались у супроводі оркестру, композитором було вже намічено наступні форми арій: декламаційну, варійовану, двочастинну, арію *da capo* (з іт. – «від початку»), арію *lamento* (з іт. – «жалоба, плач»), яка могла бути й дво-, й тричастинною. Новим засобом виразності став і акомпанований речитатив, що застосовувався у моменти найвищої драматичної напруги.

Швидка зміна тембрових фарб, експресивність інтонацій, темброві й динамічні зміни потребували і розвитку вокальних партій, які суттєво ускладнюються у творчості композитора.

У творчості К. Монтеверді – представника венеційської музичної школи – було творчо переосмислено засоби оперної виразності його попередників – від наспівної декламаційності флорентійців (до яких належав і Каччіні) до буффонної скоромовності, притаманної вокальній традиції римлян. На зміну принципу декламаційності у співі, у вокальних творах Монтеверді на перший план поступово виходить «співоче», кантиленне начало, яке ставить вимоги до збагачення тембрової палітри співу, потребує збільшення вокального діапазону та повноти звучання голосу. Вокальні партії в операх композитора характеризуються застосуванням різних видів пасажності – від легкої до складної віртуозної. Важливим свідченням еволюції вокального стилю є і висока теситура, виписана К. Монтеверді в аріях, часті ходи до мелодичних вершин, застосування скачків на широкі інтервали. Це, в першу чергу, може

свідчити і про те, що співаки вже використовували під час співу головний регістр звучання голосу, а не фальцетний звук. Підтвердженням цього може слугувати і партитура композитора, в якій вокальні партії супроводжувались акомпанементом оркестру, що саме по собі вимагало повноти звучання голосу, якої неможливо досягти шляхом застосування фальцету.

Новаторства, введені К. Монтеверді були надзвичайно вагомими в контексті історії розвитку раннього оперного жанру. Хоча його музика була забутою вже у другій половині XVII ст., проте звернення до неї у XX ст. спричинило справжню сенсацію. А. Маліп'єро, О. Респігі, Л. Даллап'єккола створювали редакції творів Монтеверді для адаптації їх виконання на сучасній сцені. З ініціативи Маліп'єро в 1920–40-х рр. було видано повне зібрання творів К. Монтеверді в 16 томах.

Ще одним важливим внеском К. Монтеверді в розвиток жанру опери стало те, що у 1637 р. він був одним з ініціаторів відкриття першого в історії публічного оперного театру, на відвідування вистав якого (здебільшого це були твори самого композитора) могли потрапити усі бажаючі. Така організаційна ініціатива неабияк сприяла швидкому розвитку оперного жанру та його розповсюдження не тільки князівствами Італії, але й іншими європейськими країнами.

1.3. Трансформація ранньобарокового співу у французькій вокальній музиці XVII–XVIII століть.

Розвиток французького музичного бароко, починаючи з XVII століття, мав великий вплив на подальше становлення музичного мистецтва не тільки у Франції, але і за її межами. У цей час відбувається консолідація французької нації і утворення централізованої національної держави. Італійська опера в XVII столітті на деякий час стає взірцем у процесі формування національних мистецьких шкіл. Захоплюючись новим жанром, французькі правителі почали запрошувати італійців до власного двору для

організації музичної діяльності. Для Франції цей час знаменується франко-італійськими вокальними паралелями в бароковій опері [112]. Поява французької опери було важливою подією в історії національної культури країни, яка, майже, до другої половини XVII-го століття майже не знала іншого оперного мистецтва, окрім завезеного з Італії. Засновником жанру французької опери вважається італієць Жан Батіст Люллі (1632–1687), який звертається до оперної творчості у період, коли Італія є центром оперного мистецтва [124]. Свої музичні вистави, а за сутністю, опери композитор іменує «ліричними трагедіями» (фр. «tragédies lyriques») [120]. Музика Ж. Б. Люллі носить яскраво виражений впізнаваний характер: на фоні італійської речитативної традиції суттєво відрізняється притаманна композитору манера мелодекламації. Особливу увагу композитор надає розвитку сценічної гри, використовує сюжетні джерела з античної міфології чи з італійських поем, підкреслює у власних творах ідеї і проблеми моралі (конфлікт почуття і розуму, пристрасті і почуття обов'язку), вводить балетні сцени, в яких вперше в історії починають брати участь жінки. Оригінальним є оркестр Ж. Б. Люллі – до звичного ансамблю композитор вводить туби і гобої, що перетворює інструментальний колектив на тембрально впізнаваний. Увертюра у творчості композитора на відміну від італійської (*Allegro – Adagio – Allegro*) набуває форми, що тяжіє до логіки організації драматичних вистав (*Grave – Allegro – Grave*). Перлинами музично-театральної спадщини Люллі є «Арміда», «Роланд», «Белерофон», «Тезей», «Ізіда». Його стиль особливий – урочистість, вишуканість, натхненність, витончена елегантність є рисами, що превалюють у музиці композитора. Композитор майстерно відчуває природу голосу, що відображається у сольних вокальних партіях, ансамблях, хорах. Саме завдяки Ж. Б. Люллі речитативні сцени чудово передають наспівність французької мови. Сформований як композитор на еталонах італійської вокальної школи Ж. Б. Люллі свідомо відступає від них, відображаючи у

своїй музиці характерні риси французької музичної традиції XVI–XVII століть [96]. Послідовником Люллі на французькому бароковому оперному Олімпі є Жан Філіпп Рамо (1683–1764). Його «Іполит», «Галантна Індія», «Кастор і Поллукс», «Торжество Геби», «Дарданус» продовжують і розвивають драматургічні та музичні традиції, введені до французької опери Люллі. Звертаючись до оперного мистецтва, Ж. Ф. Рамо, на відміну від попередника, запозичує інші популярні італійські оперні жанри. Окрім ліричної трагедії Ж. Б. Люллі, в його творчості з'являються і комедій-балети, й *opera-buffa*. Разом з тим, Ж. Ф. Рамо продовжує розвивати закладену у творчості Люллі тенденцію до синтезу музики й драми. Він впроваджує різні типи речитативів, використовує різні темброві інструментальні фарби в оркестрі для посилення драматичного і колористичного начала в опері, багато уваги приділяє 34 достовірному зображенню інструментальними засобами природних явищ, (стихій, військових епізодів). Незважаючи на запозичення італійських оперних жанрів, вокальна виконавська практика у Франції спиралася на підґрунтя власної музичної культури. В XVII ст. у Франції і соборна, і світська співоча культура була представлена оригінальними жанрами та виконавськими традиціями. Зокрема мистецтво соборної співочої культури збереглося завдяки добі «каролінгського ренесансу», першій поліфонічній школі Нотр-Дам та нідерландській поліфонічній школі, яка запрошувала до себе багатьох французьких співаків, які випускалися церковними метризами. Таким чином, світська музика не поступалася соборній. Зв'язок французької музики з поезією – це традиція, якій ніколи не зраджували. Це стосувалося виконання:

- *chansons de geste* (фр. «пісні про діяння» – жанр французького героїчного епосу, що має наскрізну тему);

- ліро-епічних поем за історичними мотивами, що мають, як правило, одного центрального героя;

- *art de trobar* (мистецтва трубадурів провансальської школи або менестрельної творчості). Поєднання слова і музики у французькій ліриці буквально культивувалося, а це означає, що поети як правило були музично обдарованими [96].

У першій половині XVII століття відбувається розквіт придворної пісні (фр. «*air de cour*»), з її типовим бароковим поєднанням куртуазності, бурлеску, іронії. Назви цих творів як правило супроводжувалися іменами, які їх створювали або виконували. Одним із них був П'єр Гедрон – людина, яка розпоряджалася музикою при дворі Генріха IV, чії куртуазні пісні набули європейської популярності і цитувалися у французьких романах XVII століття; іншим – Етьєн Муліньє – керівник капели Гастона Орлеанського, співак і автор псалмів та світських пісень.

Всі вони удосконалювали *air de cour*: вводили віртуозні «дублі» і каденції на італійський манер, відшукували якісні художні тексти у поетів французького бароко. Оригінальною традицією у французькому бароковому мистецтві є застосування вокальної музики у французьких балетах, представленої багатьма жанрами: *recits* в розмірному співі (*les chansons mesurees*) – своєрідні речитативи часто мелодекламаційного характеру, вставні *airs de cour* – застольні пісні, галантні куплети, серенади тощо, а також пісні для танців – «куранта», «сарабанда», «пасакалія», «бранль», «вольта», «бурре». Різновидом жанру, обов'язковим у вокальному мистецтві були *airs de cour*, які прославляли короля, вони відрізнялись віртуозним характером і вимагали певної вокальної майстерності [81].

У процесі формування французької вокальної школи надзвичайну роль відіграла така видатна постать, як П'єр де Нієр (1597–1682). Нієр був дуже освіченою людиною. У юнацтві відвідував у Римі оперний театр Барберіні і салон відомої співачки Леонори Барбоні, співав в придворних французьких балетах. Він виховав відомих на той час співаків Анну де Ля

Барр, Басії, Мішеля Ламбера. Нієр по-праву вважається фундатором французької Нової вокальної школи. Основна увага приділялася природній просодії (розділ фонетики, в якому розглядаються такі особливості вимови, як висота, сила, інтенсивність, тривалість, придих, глоталізація, палаталізація, тип примикання приголосного до голосного й інші ознаки, які є додатковими до основної артикуляції звуку), дикції, чистому, витонченому співу. Французи вважали італійський спів занадто експресивним, не витонченим. Перші зауваження щодо італійського співу були висловлені публікою після виступу римської співачки Леонори Бароні, що завітала до Парижу на запрошення королеви. У 1647, 1660 та 1662 роках критика стосовно італійської опери на французькій сцені часто звучала від герцога Сент-Евремога.

Трансформація жанру *air de cour* відбувається в балетах зі співом, створеним на сюжети драматурга Бенсерада, автором музики до яких був Люллі. Для цих вистав композитор створює арії в італійській та французькій манерах на основі згаданого жанру. Відомо, що першими виконавицями арій французького типу стали такі відомі співачки, як Анна де Ля Барр, Ілер Дюпуї, Анна Бержеготті, Марі Обрі, Ля Варен та багато інших. Їх виконавське мистецтво сприяло появі першого французького вокального трактату (1668 рік) про мистецтво співу, який належав Беніньє де Басії (1625–1690). Басії прирівнює слух співака до його інтелекту. Саме з виховання, розвитку слуху, здатності «вичистити» голос, виправити тремоляції, випрацювати ніжність при вродженій грубості, м'якість, приборкати силу звуку і навчити нею правильно користуватися, треба починати навчання співу. Французький інтелект і смак, який потребував розумного і виразного співу, виражався і в тому, що Басії вперше в історії вокального мистецтва поділив голоси на «красиві» й «хороші». Він пояснив, що саме володарі останніх спроможні у своєму співі до вираження афекту, саме вони, незадоволені вродженою красою голосу, серйозною і

кропіткою працею досягають його найвищої виразності, а отже, і найвищого емоційного впливу на слухача. Б. Басійї у трактаті знайомить із власним італійський терміном постановки голосу «*dispositione de la gorga*» (усі приклади французьких вокальних прикрас виконуються набагато легше за італійські колоратури). Техніці артикуляції Басійї присвячує 186 сторінок вокальної школи [69]. Особлива увага приділяється приголосним: якщо італійський спів було сфокусовано на експресії відкритих італійських голосних, то французький – на нюансах флексій (лінгв. – спосіб утворення граматичних форм слів шляхом зміни їхніх закінчень або звуків основи) в приголосних фонемах. Французька техніка співу, розроблена в трактаті Б. Басійї, стала цінним підґрунтям для артистів майбутньої опери Ж. Б. Люллі з її ораторським пафосом і декламацією. В його операх речитатив був основою: це були роздуми, покладені на музику, їх слухали, ними насолоджувалися, їм надавали виключного значення як музичному аналогу театральної декламації. Вона була орієнтована на слух і розум відвідувачів «високого» театрального жанру – французької трагедії, перш за все, Расіна. Люллі спростив свій речитатив, до «рівного» співу, в якому орнаментика відігравала роль посилення значення слова, акцентування. Така виразність потребувала якомога більше голосових пошуків і прийомів, на кшталт викриків, плачу, різкого посилення голосу, або навпаки, раптового зменшення сили звучності з використанням надломлених інтонацій. Можливо тому сучасний дослідник сорбонської акустичної лабораторії Жак Шайє дійшов до висновків, що вокальна естетика в спектаклях Люллі немає нічого спільного зі співом, який є в сучасному оперному театрі. Йї, скоріш за все, відповідає спів у вар'єте або мюзик-холах. Ж. Шайє порівнює співачок-виконавиць творів Ж. Б. Люллі із Іветт Гільбер або Мірей Матьє [81].

Опери Люллі загострили і без того суперечливі думки стосовно франкоіталійської опери й спільних традицій оперного співу. У 1702 році

з'являється гостра публікація аббата Франсуа Рагнета, у якій йшлося про порівняння італійців і французів у контексті оперного мистецтва [124]. Рагнет виступив на захист італійської музики, наголошуючи на перевазі італійського вокального мистецтва над французьким. Аббат підкреслює спів кастратів, для яких, за його словами, і створена музика, згадує про високий рівень музичної підготовки італійців і наголошує, що французи назавжди залишаться в тіні італійських майстрів. Публікація Ф. Рагнета містить і ряд згадок про віртуозне мистецтво італійських вокалістів під час виконання довгих і численних каденцій тощо. Ці порівняння спричинили гостру дискусію між Рагнетом і шанувальником опер Люллі Ж. Л. Ле Серфом де ля В'євілем, завдяки якій було виявлено не тільки споріднене стильове спрямування класицизму і бароко у співі, але й однаковий художній менталітет обох націй, що прагнули відповідно або до *bel canto*, або до *beau chant* [112]. Витончена французька іронія, інтелект, літературне надбання нації, схильність до аналітичного мислення постійно коригували чуттєво-вільний, пристрасно-афективний італійський спів. Слід зазначити, що саме французи першими у XVIII столітті зробили аналіз будови вокального голосового апарату. За 20 років до того, як з'явився трактат теоретика *bel canto* італійця Джамбаттісто Манчіні (1774) з незліченними прикладами «красивого співу» і технічними вправами, вийшов трактат Жана Батіста Берара «Мистецтво співу». На одній із сторінок цієї праці був представлений малюнок внутрішньої будови легенів, трахеї, гортані і глотки. А в 1855 році професор Паризької консерваторії Мануель Гарсія (син) винайшов ларингоскоп – прилад у вигляді дзеркала на довгому стрижні для дослідження гортані, який дав можливість людині проникнути у живий механізм голосотворення, започаткувавши, тим самим, нову фізіологічно-теоретичну еру в мистецтві співу.

1.4. Італійське *bel canto* XVII–XVIII ст.: кристалізація вокальних традицій та виконавська специфіка.

У XVII ст. у вокальній музиці відбувається кристалізація легендарного співацького стилю *bel canto*. На території сучасної Італії утворюються провідні музичні школи – венеційська, неаполітанська, болонська, римська тощо, якими керують відомі композитори і вокалісти: Н. Порпора, Ф. Пістоккі, Ф. Гаспаріні, Ф. Каваллі, М. Честі, Дж. Лоренцо та ін. На зміну старовинній ранньобароковій наспівній декламації приходить віртуозний вокальний стиль. Італійська опера стає господарем у Європі. На оперній сцені панують співаки з унікальними голосовими можливостями та надзвичайною музичною обдарованістю в мистецтві імпровізації. Голос співака мав бути «красивим»: носові і горлові призвуки, тремоляції, покрикування на високих нотах, регістрова нестійкість не допускалися. В даний період розвивається мистецтво дворегістрового співу, в якому особливого значення набуває техніка непомітного з'єднання грудного й головного голосів (іт. – «*unione mellifluo*»). Об'єднання регістрів уможливило збільшення діапазону вокальних партій, появу вокальної техніки легато або ж мистецтво *portamento di voce* (з іт. буквально – «зв'язування голоса»). Дана вокальна техніка дозволила розвинути ранньобароковий прийом філірування голосу (іт. – *messa di voce*) – під час його виконання стало можливим поступове збільшення або зменшення динаміки, а не різкий її перепад, як це було притаманно вокальній естетиці першої половини XVII ст. [95].

Показником вокальної майстерності стає точність атаки звуку на всіх ділянках діапазону звучання голосу. Виділяються також різні види атак – м'яка та тверда. Природнім типом дихання у вокальній методиці даного періоду вважалось грудно-ключичне дихання. Опора звуку здійснювалась шляхом затримки дихання, при цьому атака на придишу не застосовувалась, як і не дозволялось глісандування на підйомі до звуку. З'єднання різних

регістрів голосу уможливило і розквіт техніки димінуції – суттєве збільшення діапазону дало можливість користуватися орнаментикою в межах двох октав, тому рухливість голосу (іт. – «*agilita*») залишається однією з важливих ознак мистецтва *canto figurato* першої половини XVIII ст. [97].

Кристалізація жанру барокової опери відбулася у творчості засновника неаполітанської оперної школи – Алессандро Скарлатті (1660–1725), творчість якого обумовила перетворення Неаполя на центр оперного мистецтва другої половини XVII – початку XVIII ст. Його мелодичні опери *seria* (з іт. – «серйозні»), яких у доробку композитора існує понад сто, стають взірцем для наступного покоління італійських композиторів. У творчості композитора жанр опери *seria* поступово набув статусу канонічного. Досягненнями композитора на шляху оформлення оперного жанру стали: введення переліку обов'язкових арій – *lamento* (арії-скарги), помсти (гніву), *di bravura* (з іт. – «смілива»), пасторальних, героїчних. Арії Скарлатті набувають тричастинної форми, яким передують речитатив, що супроводжується оркестром. Композитор суттєво розширює оркестрову увертюру, перетворюючи її на увертюру-симфонію, вводить принцип протиставлення *tutti – solo*, встановлює семантичну диференціацію струнних і духових [128].

Після кристалізації жанру барокової опери в другій половині XVII ст. починається стрімке методик співу, орієнтованих на виховання співаків, пристосованих до виконання цього жанру.

Справжніми героями-митцями доби були співаки-кастрати, яких відрізняла неабияка спроможність до виконання неперевершених імпровізаційних колоратур, довжини витривалості пасажів на одному диханні, гнучкість і віртуозна рухливість голосу, чистота і «м'якість» тону. Історія кастратів і мистецтва їх співу зародилася у часи Середньовіччя, у період домінування церковних традицій, коли жінкам не дозволялося

музикувати [102]. Але саме завдяки виникненню цього явища в історії музики і народилося справжнє мистецтво *bel canto* – мистецтво бездоганного співу. Воно потребувало від «посвячених», тобто співаків-кастратів, щоденних багатогодинних тренувань протягом довгих 35 років, і перетворювало спів на сенс, спосіб та стиль їхнього життя. Безперервні тренування, завдяки яким накопичувалася сила і з'являлася гнучкість голосових зв'язок задля мистецтва орнаментики, надавали співакам виконавської свободи й безмежних технічних можливостей [105]. Відтоді основні вокальні правила школи «прекрасного співу» і стали фундаментальними в мистецтві академічного співу. У вокальних трактатах П'єтро Франческо Тозі, який має назву «Думки про співаків минулого і співаків сьогодення або Нотатки про колоратурний спів» (Болонья, 1723) [139] і Джованні Батісти Манчіні «Думки і практичні роздуми про колоратурний спів» (Мілан, 1774) [113] викладено основні закони *bel canto*. Цікаво, що Дж. Б. Манчіні часто наводить ті самі положення, що й П. Ф. Тозі, трактат якого був оприлюднений на півсторіччя раніше. Для Дж. Б. Манчіні постать маестро П. Ф. Тозі – приклад і авторитет, у своєму трактаті він часто цитує його, однак свій матеріал розгорнув набагато ширше й проакцентував увагу на більшій кількості технічних подробиць, адаптуючи деякі з них до нових музичних смаків.

Слід зазначити, що у період створення трактатів в Італії відсутня єдина вокальна освітня система. Часто в деяких регіонах вокальна освіта була зосереджена в руках багатьох неосвічених вчителів, які погано володіли інструментом, не знали основ вокалу і не могли передати учням своїх знань, що підлягає жорсткій критиці зі сторони обох майстрів.

Матеріал у працях П. Ф. Тозі і Дж. Б. Манчіні викладено послідовно. Особлива увага приділяється вихованню точного слуху і чистої інтонації, точної атаки звуку і його філіруванню, мистецтву ідеального поєднання двох розташованих поруч тонів (принцип *portamento di voce*) як основи

ідеального *legato*. Віталися також і свідомий контроль над диханням, м'яке поєднання грудного і головного регістрів, їх згладженість, заборонялося використання форсованого звуку. І тільки після оволодіння цими професійними знаннями в теорії і на практиці можна було переходити до мистецтва орнаментики, від якої залежала вишуканість прикрашеного співу і його досконалість.

У трактаті П. Ф. Тозі зазначено, що володіння високомайстерною орнаментикою зможе досягти лише інтелектуально розумна людина, з розвиненою уявою і знанням контрапункту, яка дає надію на блискуче майбутнє і в якій впевнений викладач. Автори трактатів не приховують жодного «секрету» бельканто: надають нотні приклади аподжатур, трелей, тремоло, пасажів, арпеджіо, каденцій різних типів, пояснюючи детально техніку їх виконання.

Після оволодіння орнаментикою, на думку майстрів співу, слід було займатися вимовою слів, її точною артикуляцією, займатися речитативом, виразному виконанню якого присвячено багато сторінок в обох трактатах.

Головним принципом звуковедення у бароковій музиці було *legato* – зв'язне, рівне, за рахунок здійснення плавного переходу звуків від одного до іншого. Відтак, головним критерієм «прекрасного співу» був принцип, сформульований у афоризмі педагогів (П. Ф. Тозі, Дж. Б. Манчіні та ін.): «Хто не вміє зв'язувати ноти, той не вміє співати». Кантілена в Бароко це не просто рівне звуковедення, а перш за все, стан.

Обидва трактати містять і розділи, присвячені виконанням афектів. Відомо, що епоха кінця XVII – початку XVIII ст. відома своїми вченнями про афекти, які виходять з античної теорії музичного етосу. Першочергово на формування і розвиток теорії афектів впливала риторика, а передача афекту була обумовлена змістом поетичного тексту. Джерелом мелодичної виразності в аріях кінця XVII – початку XVIII ст. були емоційно-забарвлені мовні інтонації, важливість яких відзначали вчені-практики того часу.

Так, для втілення різних афектів використовувалися різні засоби виразності. Кохання рекомендувалося озвучувати ніжним голосом, радість – легким звуком, гнів – за допомогою крику, відчай – сумним голосом. Для співаків доби бароко це були нові вимоги, дуже важливим було вміння використовувати певний тембр голосу в залежності від афекту, якого вимагав текст. Також від афекту залежали різноманітні динамічні, темпові, артикуляційні і орнаментальні деталі виконання.

З теорією афектів тісно пов'язано мистецтво застосування барокової артикуляції, пов'язаної з темпом і динамікою. Так, наприклад, динамічному нюансу *forte* відповідав темп *allegro* і штрих *staccato*, *piano* – *adagio* та, відповідно, *legato*. Також існувало таке поняття, як «акустична» функція артикуляції, яка має для вокаліста велике значення. В умовах глухої акустики співаку необхідно застосовувати штрих легато. І, навпаки, при великій реверберації треба співати швидше, використовувати нелегатне звуковедення з чіткою вимовою приголосних.

У вокальному мистецтві артикуляційна робота пов'язана з роботою над текстом. В епоху панування афектів, слово, яке лунало зі сцени, було головним засобом впливу дії на людей. За словом лишалася головна функція пояснення афекта, як заголовку, емблеми арії.

Мистецтво бельканто – це перш за все епоха колоратурної техніки. Саме тому мелодична орнаментика є одним із головних критеріїв барокового мистецтва. Головною вимогою вокальних шкіл того часу, окрім кантилени, було володіння рухливістю голосу, яка була необхідною для всіх типів голосів. Складність колоратур залежала від можливостей співаків, яким присвячували арії, сольні номери композитори.

Орнаментика, або *Verzierung*, *Coloraturen*, *Fiorituren*, *Graces*, *Agrements* – не просто бездумне прикрашання вокальної партії, але й важлива частина художнього задуму твору. Використання орнаментики не повинне було позначатися на порушенні стильової єдності. У XVIII ст.

орнаментацийні прикраси було прийнято поділяти на дві групи: французькі манери (нім. – «*wesentliche Manieren*») – нотований вид, що фіксувався у вигляді різноманітних форшлагів, групето, трелей тощо та італійські манери (нім. – «*willkurliche Manieren*») – так званий імпровізаційний вид виконання прикрас. На практиці ці способи виконання часто поєднувалися [114].

Важливу функцію у процесі виконання барокової вокальної музики відігравала динаміка. Вона узгоджувалася з характером твору, з його афектом, слугуючи основою вираження емоцій. У вокальному мистецтві доби бароко існували і певні правила технічного характеру, які визначали стилістику виконання творів. Вміння розподіляти голос динамічно – одна з головних навичок доби, що традиціями витікає з вокального мистецтва Ренесансу. Співаки мушили не тільки знатися на теорії й історії музики, але й гарно розуміти питання фізіології та акустики, отже, вміти самостійно розподіляти динаміку в музичному творі. Найчастіше барокові композитори орієнтували співака на виконання т. зв. терасоподібної динаміки, яка базується на тривалому збереженні рівня гучності з різким переходом від *forte* до *piano* й навпаки на межах розділу, без *crescendo* і *diminuendo*. Але в ряді випадків дозволялося відноситися до динамічного малюнку досить гнучко.

Виділимо деякі інші види барокової динаміки:

- принцип ритмічної динаміки, в якому повільному голосоведенню відповідає нюанс *piano*, швидкому – *forte*;

- т. зв. «ефект відлуння», що використовувався під час повторення музичного матеріалу для відображення контрасту під час заповнення звукового простору;

- принцип трикутної динаміки, що базується на поступовому послабленні гучності в міру підвищення теситури.

Важливим параметром вокальної техніки бельканто є гнучкість голосу. Щоб володіти цією навичкою, співаки користувалися технікою *messa di voce* (технікою співу, яка потребує витримання одного звуку, поступово збільшуючи динаміку та зменшуючи її). Цікавим у добу Бароко було розуміння вокального вібрато. На відміну від вимог сучасної вокальної методології, амплітуда вібрато під час співу могла змінюватися в залежності від емоційного і тембрального характеру твору, що виконувався. Відтак, барокове вібрато було повністю контрольованим виконавцем, його амплітуда мала певну сітку, яка застосовувалась у відповідності до різних станів як важливий засіб виразності.

Завершуючи огляд специфіки італійської вокальної техніки XVIII ст., слід зазначити і той факт, що провідні співаки вказаної доби досконало знали фізичні закони акустики. Великі і малі церкви, концертні зали не потребували сильної активізації подачі дихання і голосу, тому що заповнення простору звуком, що резонує часто призводило до наслоєння тонів і створювало ефект фальшивого співу. Проте, для заповнення перших тетральних залів потрібно було випрацювати політний звук. Тому співаки навчалися правильно розподіляти дихання, спрямовувати голос вперед рівно, спокійно, але не аморфно, на опорі, наповнювати голос тембром, щоб озвучувати різні майданчики незалежно від їх розміру.

1.5. Розвиток пізньобарокового вокально-виконавського стилю на прикладі оперно-ораторіальної творчості Г. Ф. Генделя.

Розглядаючи період пізнього бароко у вокальному мистецтві, слід зупинитися на розкритті специфіки оперно-ораторіальної творчості Г. Ф. Генделя, в межах якої було узагальнено кращі здобутки різних національних європейських барокових шкіл.

Колосальний вплив на формування композитора в ранні роки здійснила гамбурзька опера, характерною рисою якої був особливий постановочний стиль з притаманним йому патетикою та грубуватим

комізмом. Крім того, опери, які ставилися на гамбурзькій сцені представляли собою оригінальне поєднання німецького національного мистецтва, французьких та італійських оперних традицій. Протягом трьох років – з 1707 по 1710 рр. Г. Ф. Гендель живе та подорожує Італією, де опановує секрети місцевого оперного стилю та вокальної культури, які переносить у власні оперно-ораторіальні форми. Нарешті, від 1710 р. композитор переїжджає до Лондона, де протягом декількох десятиліть працює як оперний композитор, проте від 1730 р. поступово переходить до жанру ораторії, а з 1740 р. перестає писати опери, надаючи перевагу ораторіальному жанру [128].

Оперний стиль Г. Ф. Генделя протягом декількох десятиліть поступово змінюється в бік монументальності, а традиції італійської опери *seria*, які були визначальними на початку його творчого шляху, поступово поєдналися з англійськими духовно-хоровими жанрами, основним з яких є антеми (псалми для солістів, хору та оркестру). Так, якщо опери композитора, написані в гамбурзький та італійський період представляють собою, фактично, велетенські збірники арій (наприклад, «Альміра» містить 42 «німецьких» та 15 «італійських» арій, а опера «Нерон» складається з 75 арій), то твори періоду 1720-х рр. вже несуть риси, притаманні ораторіальному стилю – до таких творів можна віднести «Есфир» та «Ациса й Галатею» [109].

Пізні опери Г. Ф. Генделя набувають яскравих рис ораторіальності – в них вводяться крупні хорові сцени, суттєво збагачується оркестрова палітра. Оперний оркестр композитора суттєво розширюється і включає дерев'яні духові (флейту, гобой, фаготи) та мідні інструменти (валторни, корнети, труби), ударні, арфи, смичкову групу та чембало. Увертюри, як правило, написані за французькою схемою, іноді у вигляді сюїтного циклу («Родриго», «Тезей», «Аталанта»). Супровід вокальних партій яскравий та виразний, сповнений різних мелодичних голосів та звукозображальних

ефектів, особливо в речитативах *accompagnato* (з іт. – «у супроводі акомпанементу»). У відповідності до законів опери *seria*, перед аріями звучать своєрідні інтродукції: тема спершу проводиться в оркестрі, після чого вступає співак. Яскраво та динамічно звучать оркестрові епізоди – батальні, обрядові, святкові, пейзажні, а також сцени полювання. У деяких операх грають навіть два оркестри: великий – перед сценою та камерний – на сцені (опера «Юлій Цезар у Єгипті») [109].

В операх Г. Ф. Генделя поступово ускладнюються й драматургічні задачі. Коло сюжетів, до яких звертається Г. Ф. Гендель протягом власного життя, було визначене ще на початку його кар'єри і складалося, переважно, зі звернень до середньовічної історії або міфів. Однак, композитор активно спірацює з лібретистами, вводячи додаткових персонажів до відомих сюжетів та вигадуючи нові повороти сюжетно-драматургічних ліній, загострюючи конфліктну сторону оповідей. Поступово в творчості композитора формується декілька напрямів розвитку сюжету – історико-героїчний («Альміра», «Ринальдо», «Родриго» та ін.), історико-політичний (наприклад, «Нерон» та «Агрипіна»), пасторальний («Щасливий Флориндо», «Перетворена Дафна», «Ацис і Галатея» тощо). Образна драматургія лібрето опер Г. Ф. Генделя вибудовується відповідно до сюжетно-драматургічних ліній великий – перед сценою та камерний – на сцені (опера «Юлій Цезар у Єгипті») [там само].

Кожна драматургічна лінія визначає образну структуру, що виявляє сутність драматичного конфлікту, який і стає поштовхом розвитку дії. У свою чергу, в рамках цих взаємин формуються сюжетні мотиви, що обумовлюють поведінку персонажів в конкретній сценічній ситуації і впливають на афективну характеристику героїв. В свою чергу, афект диктує вибір засобів музичної виразності, в тому числі використання тих чи інших риторичних фігур. Конкретному афекту відповідає набір певних засобів музичної виразності (тональність, лад, темп, метроритм, мелодика,

гармонічні і ритмічні звороти, виділення афективних слів розспівами, повторами, іншими прийомами тощо).

З позицій пост-барокового підходу до розвитку індивідуальних образних характеристик героїв, композиційно-драматургічна логіка побудови музичного матеріалу в бароковій опері часто видається незрозумілою. Причиною цього є те, що опора на теорію афектів обумовлює таку логіку розвитку тематизму, в якій музичні характеристики різних персонажів часто несуть спільну образно-інтонаційну мелодику. Героїв, які за сюжетом можуть перебувати в стадії конфлікту в барокових операх часто може об'єднувати один афективний стан – наприклад, емоція гніву, наслідком чого є вирішення їх мелодичних ліній як подібних, через використання в обох єдиного комплексу виражальних засобів і прийомів. Однак, у творчості Г. Ф. Генделя можна спостерігати тенденцію до подолання даного принципу. Це важливий фактор, адже сюжетно-драматургічна лінія в операх Г. Ф. Генделя багато в чому визначає характер вокальних образів та конкретно проявляється на рівні організації їх мелодичного матеріалу.

Вокальні партії в операх та ораторіях Г. Ф. Генделя розвивалися у тісному взаємозв'язку з еволюцією його авторського стилю протягом декількох десятиліть. Так, зокрема, специфіка виконання арій з опер гамбурзького, італійського та раннього лондонського періодів (впритул до 1720-х рр.) полягає в опорі на традиції італійського барокового співацького стилю *canto figurato* XVIII ст. В даних творах превалює опора на грудно-ключичне дихання, використання дворегістрового співу, застосування широкого кола орнаментальних прийомів, вокальний діапазон простягається на відстань трохи більше півтори октави. В творах цього періоду («Альміра», «Нерон», «Ринальдо», «Тезей», «Флоридант» тощо) спостерігається значна роль декламаційного начала у співі – воно виступає важливим у процесі застосування техніки афектації та слугує опорою для

розробки тембрової палітри. У процесі побудови образу, особливо під час речитативів, важливим є володіння різними видами вібрато, мистецтвом філірування звуку, мистецтвом імпровізації під час виконання частин *da capo* в аріях. Натомість, твори, які можна віднести до оперно-ораторіального періоду (приблизно від 1724 р.), в яких тенденція до монументалізації та масштабності набула яскравого вираження у музиці композитора, вимагали від співаків більш складних завдань («Юлій Цезар у Єгипті», «Роделінда», «Роланд», «Альчина», «Ксеркс», ораторії «Ізраїль у Єгипті», «Месія», «Самсон», «Геракл» та ін.). Оркестр Г. Ф. Генделя став більшим та гучнішим завдяки введенню до його складу мідних духових, масові сцени із залученням хорів також потребували від співаків більш яскравого звучання. Так, наприклад, основний мотив партії сопрано з арії Моргани «*Torna mi a vagghegiar*» (опера «Альчина») каноном дублюється у партії корнета в оркестрі. І голос співачки, й мідний духовий інструмент розвивають свої мелодичні лінії паралельно, що вимагає від першої достатньо потужної сили звуку й у середньому, й у високому регістрах голосу.

Діапазон вокальних партій в операх Г. Ф. Генделя цього періоду суттєво розширюється, деякі з них виходять за межі двох октав, що прописано в нотах. Так, наприклад, в кантаті «В дібровах Африки» діапазон басової партії простягається від ноти *до-дієз* великої октави до *ля* першої. Звичайно, це вимагало застосування фальцетного регістру, проте ставило перед вокальною практикою питання освоєння усіх регістрів звучання голосу. Драматургічні завдання, які постали перед співаками в операх цього періоду, наприклад, виспівування текстів на нижніх частинах діапазону в речитативах, а також кантілена в середній частині діапазону також потребували появи нових вимог до постановки голосу та розвитку вокального апарату.

Крім того, в цей період змістоутворюючим у творах композитора стає мелодичне начало, елементи декламаційності відступають на другий план перед кантиленою. Відповідно, масштабність творів Г. Ф. Генделя у цей період творчості також не сприяла застосуванню палітри барокових вокальних прикрас – вібрато, філірування тощо. Відповідно, співаки намагались виконувати свої партії міцніше та об'ємніше, що сприяло перенесенню дихальної опори в грудно-черевний відділ. Дана техніка дозволяла набуту звучанню більшої гучності, ставила проблему освоєння усіх регістрів голосу та виробленню однорідності звучання його тембру, що було необхідно для озвучення колоратурної техніки в пасажах, що простягались на діапазон більше двох октав. Разом з цим, орнаментальна техніка співаків залишається надзвичайно складною та розвиненою, передбачає вільне переміщення усім діапазоном та характеризується застосуванням різнорідних штрихів, що, на думку деяких дослідників, наближає її до інструментального звуковидобування.

Висновки до першого розділу.

Огляд теоретичної бази, в центрі якої лежать проблеми актуалізації барокової спадщини на сучасній сцені, є представленим багатьма напрямками, серед яких розкриття сутності естетики бароко, дослідження становлення жанру опери, детальний аналіз старовинної вокальної методики, окремі питання доцільності відтворення барокових звукоідеалів на практиці. У процесі дослідження окремих положень, що містяться у науковій літературі, було виявлено декілька питань, які потребують більш детального розкриття. Це зокрема вивчення процесу змін у вокально-виконавській техніці протягом періоду бароко, а також здійснення періодизації розвитку барокової вокальної методики. Іншим важливим питанням, яке постає внаслідок викликів сучасної концертної практики і потребує широкого висвітлення є узагальнення актуальних підходів до інтерпретування вокальної барокової музики в сучасному мистецтві.

Зокрема, встановлено, що історична періодизація розвитку вокальної техніки тісно пов'язана як з розвитком жанру опери, так і з творчою діяльністю видатних персоналій, що спричинили кардинальні зміни у розвитку мистецтва співу. Важливим фактором виступають і регіональні особливості, що впливали на обставини та умови становлення вокальної техніки. Тому у процесі розвитку вокального мистецтва бароко ми виділяємо чотири важливих стадії, які суттєво вплинули на його формування.

Зокрема, період раннього бароко характеризується виникненням нових підходів до інтерпретації музичних жанрів та виконавських технологій доби ренесансу, зміною музичного мислення, поступовим переходом від модальної гармонії до тональної, а в вокальному відношенні – становленням стилю *concitato*, що ліг в основу розвитку барокової системи афектів.

На території Франції розквіт мистецтва Бароко відбувався пізніше. Знайомство з італійськими оперними традиціями відбувається тут у другій половині XVII ст. – саме від того часу бароковий стиль проникає в музичне мистецтво. Відповідно, французьке музичне бароко виникло в останній третині століття, а перші вокальні трактати – в його кінці.

«Класичне» італійське бароко (друга половина XVII – початок XVIII ст.) – період розквіту стилю *bel canto*, досконалого мистецтва володіння голосом та цілим комплексом технологій, які вважалися за канонічні та сталі – кантилена, колоратурна техніка, володіння динамікою, артикуляцією, навичками імпровізаційності, досконале знання системи барокових афектів.

Австро-німецьке музичне мистецтво доби Бароко розвинулось теж майже наприкінці XVII ст. і базувалось на поєднанні італійських, а у першій третині XVIII ст. і французьких музичних традицій – композитори довгий час їздили навчатися до Італії і, якщо створювали вокальні опуси, то часто

італійською мовою. Свого апогею німецьке музичне мистецтво Бароко досягло в оперній спадщині Г. Ф. Генделя, який в силу історичних обставин вважається репрезентантом англійських музичних традицій. В творчості Г. Ф. Генделя вокальна техніка суттєво еволюціонувала, збільшився діапазон, звучність, гучність звуку, вокальні партії набули максимального наповнення технічних та драматургічних труднощів.

Наведені стадії розвитку вокального стилю бароко представляють, по суті, різні форми барокового вокального виконавства, що походять від відмінних музично-драматургічних завдань та представляють собою різні вокально-технічні комплекси засобів виконавської виразності. Слід зазначити, що на концертній естраді, під час реконструкції вокальних технік минулого на практиці, наведеній періодизації і відмінності в технологіях минулого нечасто приділяється увага. Тому здебільшого мова йде про відтворення старовинного вокального стилю загалом, без поділу на різні стадії його розвитку. Це спонукало нас здійснити аналіз концертної практики відомих українських виконавців, які активно популяризують бароковий репертуар, з метою дослідження основних підходів до інтерпретування старовинної музики на сучасній українській сцені.

РОЗДІЛ 2

ТИПИ ІНТЕРПРЕТУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ БАРОКО В УКРАЇНСЬКІЙ КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1. Актуальні підходи до інтерпретації вокальної музики бароко у ХХІ столітті.

Процес впровадження музичної спадщини минулого у виконавську практику, розпочатий у ХХ ст., активно розвивається і сьогодні, в тому числі й в Україні, попит на музичний матеріал композиторів XVII–XVIII ст. зростає, завдяки чому відроджується історичний пласт безцінних музичних надбань. У сучасній музичній культурі важливу роль відіграє і феномен «історично орієнтованого» виконавства – практичної діяльності музикантів, що присвятили свій творчий шлях відродженню музики доби бароко.

У другій половині ХХ ст. барокові твори займають значну частину інструментального репертуару, поступово з'являється й дослідницький інтерес до реставрації їх оригінальних текстологічних версій, звільнених від редакторських класицистських та романтичних нашарувань. Так, у 1970-х рр. в інструментальному виконавстві зароджується т. зв. «автентична» течія, найбільш важливою складовою в якій стає принцип творчої реконструкції звучання твору виконавськими засобами століття, в якому його було написано.

В останній чверті ХХ ст. оперна спадщина багатьох барокових композиторів – від К. Монтеверді до Г. Ф. Генделя набуває різноманітного втілення. Було створено сучасні й автентичні сценічні версії опер Л. Вінчі, Ф. Каваллі, А. Скарлатті, А. Вівальді, Ж. Б. Люллі, Ж. Ф. Рамо та

багатьох ін. Крім того, в цей період традиції автентичного або «історично орієнтованого» виконавства проникли й у вокальне мистецтво. В межах даного напрямку з'явився ряд співаків, що спеціалізувалися на виконанні барокової музики – Е. Таппі, Р. Якар, Л. Саффер, К. МакФадден, Д. Рейгін, Е. Маллас, Б. Фінк, М. Рорхольм, С. Ларсон та багато ін. У виконавському мистецтві знову актуалізується відомий у XVI–XVIII ст. фальцетний вид співу, представлений у творчості контртенорів – відомими виконавцями у XX–XXI ст. стають А. Деллер, Д. Деніелз, Ф. Фаджолі, Ю. Міненко, М. Е. Ценчич, Ф. Жарускі та ін.

Однак, незважаючи на доступ до ознайомлення із великою кількістю теоретико-практичного матеріалу, більшість музикантів сьогодення – як інструменталісти, так і вокалісти, виконують старовинну музику, спираючись на методику, набуту ними у межах правил академічних шкіл, сформованих у виконавському мистецтві на межі XIX–XX століть. І, хоча розвиток «історично орієнтованого» виконавства на академічній сцені є доволі поширеним явищем, проте освоєння площини барокової музики відбувається емпірично та несистемно. Методи опанування необхідним комплексом технічних навичок відтворення виконавських прийомів доби бароко найчастіше базуються або на особистій зацікавленості співаків музично-історичною літературою, або на їх музичній інтуїції, або на вивченні виконавських еталонів, що є у вільному доступі. Виконавська діяльність в такому ракурсі вимушено трансформується в дослідницьку.

Складність опанування виконавською технікою доби бароко полягає насамперед у віддаленості сучасного митця до часового проміжку, в якому вона розвивалась. Музична естетика минулого представляє собою унікальне явище в історії розвитку музики, яке характеризується іншою логікою розгортання музичного матеріалу та відмінними від сучасних системами засобів музичної виразності. Опанувати їх можна, лише звільнивши мислення від усталених на межі XIX–XX ст. виконавських догм

та логіки організації музично-виконавського процесу. Реставраційний або ж репродуктивний підхід до відтворення барокової традиційності у галузі вокального виконавства вимагає ретельного дослідження історичних джерел, вокальних трактатів та інших артефактів цієї доби. Саме тому в сучасному виконавстві спостерігається велика кількість різних інтерпретаційних версій виконання барокових творів, які у комплексі представляють собою «історично орієнтований» напрям. Цікаво те, що їх більша частка суттєво відрізняється на практиці як за підходами до організації музичного матеріалу, так і за застосуванням виражальних засобів.

Різноманіття виконавських підходів до інтерпретування старовинної музики, незважаючи на їх безумовну естетичну та практичну цінність, викриває одну з найбільш актуальних проблем розвитку сучасного вокального виконавства. Нею є відсутність універсальних тенденцій до опанування вокальної традиційності минулого, що суттєво стримує процес розвитку вокального мистецтва сьогодення.

Сучасний розмаїтий та розгалужений виконавський контент представляє собою складову частину музично-виконавського процесу – феномену мистецької практики, що є основним предметом дослідження теорії музичного виконавства і теорії музичної інтерпретації, послідовно розроблених в українській музично-теоретичній школі ХХІ ст. У межах даних дисциплін основним інструментом аналізу, за допомогою якого розкриваються зміст та значення структурних елементів системи музичного виконавства виступає категорія художньої інтерпретації. Розробка поняття «інтерпретації» була послідовно здійснена у ХХ–ХХІ ст. українськими музикознавцями О. Котляревською, О. Лисенко, В. Москаленком [39; 42; 46–48]. Науковці, застосовуючи даний інструмент дослідження в системі категорій теорії музики виходять з тих позицій, що інтерпретаційний процес діяльності є пов'язаним із освоєнням людиною об'єктивно існуючих

предметів дійсності та їх упредметненням у матеріальних явищах творчого (в даному випадку, музично-виконавського) процесу, тому усі творчі процеси у межах музично-виконавської діяльності можуть тлумачитись як інтерпретаційні.

Відповідно, під поняттям *інтерпретації* у музиці в сучасній теорії музичного виконавства розуміється реалізація музичного твору у процесі його виконання в звуках, що включає уявлення про складний процес *інтерпретування* (за В. Москаленком), як діяльності, пов'язаної з суб'єктивним трактуванням феноменів музичної практики, результатом чого є створення окремих виконавських версій [48].

Основу процесу інтерпретування складає діяльність з переведення *інтонаційних еталонів* як звуко-породжуючих факторів у *матеріальну* площину – виконавські версії, що реально звучать [там само]. Цей процес у музично-виконавському процесі є безперервним, адже еталонні виконавські версії, що існують на практиці, перетворюються в уяві потенційних інтерпретаторів на інтонаційні еталони, які стимулюють здійснення нових процесів інтерпретування [37; 39; 47].

Дослідження еталонних виконавських версій, що існують в практиці музикування вважається перспективним підходом до вивчення явищ музично-виконавського процесу. Доволі часто аналіз їх художньо-естетичних особливостей та виконавсько-технологічної специфіки дозволяє розкрити природу жанрово-стильових основ окремих авторських композиторських та виконавських стилів. З іншого боку, опора на конкретну еталонну виконавську модель у процесі порівняння з іншими виконавськими версіями сприяє узагальненню інтерпретаційних підходів до об'єктивації музично-виконавських феноменів на практиці [36].

Розглянемо останню тезу на прикладі аналізу процесу формування типів інтерпретування у музично-виконавському мистецтві.

З появою засобів фіксації аудіо- та відеоконтенту у ХХ ст. процес

стандартизації виконавських традицій музичних шкіл набув глобального масштабу. Методика демонстрації еталонних досягнень виконання на аудіо- та відеоносіях шляхом поширення та переслуховування стала одною із важливих складових процесу виховання музиканта-професіонала. Саме тому опора на дослідження еталонних виконавських версій зарекомендувала себе на практиці як доволі ефективний і швидкий інструмент опанування музично-виконавського контенту. Адже розповсюдження виконавських еталонів у вигляді аудіо- та відеозаписів призводить до формування окремих типів виконавської інтерпретації, а динаміка поширення і наслідування еталонних виконавських версій у XXI ст. перетворилася на ефективний чинник в процесі розповсюдження та розвитку нової традиційності виконавського мистецтва [36].

У сучасній теорії музичного виконавства найбільш розповсюдженими в сучасній музичній практиці залишаються *історичний* та *змішаний (синтезований)* типи інтерпретування [36–38].

Історичний тип виконавської інтерпретації відображає класифікацію найхарактерніших виконавських засобів і прийомів, притаманних стильовим особливостям різних епох в історії розвитку музичного виконавства [див. 36]. З цих позицій визначення даного типу інтерпретації може бути запропоноване і як автентичне по відношенню до конкретного музично-історичного періоду, обмеженого особливостями його інструментарію, специфікою виконавських засобів по відношенню до сучасної йому музичної ситуації. Відповідно, в межах історичного типу інтерпретування можливе виникнення окремих форм, які спираються на певні еталонні виконавські комплекси музично-виражальних засобів, притаманних різним епохам в історії розвитку музики. М. Кононова наводить приклади застосування окремими виконавцями таких форм інтерпретування і, аналізуючи комплекси музично-виражальних засобів,

виокремлює *барокову, класицистичну та романтичну* форми виконавської інтерпретації [див. 37–38].

Ще одним типом виконавської інтерпретації у музичному мистецтві є «*змішаний*» або ж синтезований, основу якого складає сукупність виконавських версій, побудованих шляхом синтезу виражальних засобів, притаманних різним історичним епохам, оригінально переосмислених традицій або технічних елементів різних виконавських шкіл [36].

Кожен інтерпретаційний тип виконання характеризується набором певних загальних виконавських рис, які об'єднують різні виконавські версії і проявляють себе на рівні формотворчості, драматургії та артикуляції. Це дозволяє виокремлювати основні підходи до виконання творів минулого у сучасній концертній практиці, що є надзвичайно корисним і в теоретичному, і в практичному аспектах.

Під час аналізу масиву сучасних виконавських версій барокової вокальної музики суттєво вирізняються два підходи, що кардинально різняться за своєю суттю – перший спрямований на адаптацію творів до академічних вимог, другий – на реставрацію старовинного характеру звучання. Перенесення даних підходів у виконавську площину засновується на використанні різних виконавських комплексів співаками – орієнтованого на вимоги сучасної вокальної школи та спрямованого на відновлення вокальних технік бароко.

Найбільш розповсюдженим підходом до інтерпретування вокальної спадщини бароко у музичному мистецтві залишається той, виконавська техніка якого спирається на *сучасну академічну манеру виконання*. Його популярність цілком залежить від історичних передумов виникнення, адже саме цей тип було впроваджено у виконавську практику на початку ХХ ст. Сформовані ж на його основі слухові установки є дотепер визначальними в процесі опанування музики бароко у межах сучасних виконавських шкіл.

Згадуючи сучасну манеру академічного співу ми розуміємо сформовану в межах італійської вокальної школи початку ХХ ст. виконавську методику, побудовану на основі переосмислення традицій «класичного» бельканто ХІХ ст. в контексті розвитку запитів вокальної практики першої чверті ХХ ст. У другій половині ХХ ст. постулати даної вокальної методики охопили весь світ, що уможливило розглядати її як «загальноєвропейську» (за В. Антонюк) «у розумінні суто еталонного співу, незалежно від приналежності до національної школи та національного походження виконавця» [3, с. 7]. Її основні положення складає «комплекс умінь та навичок до свідомого управління процесом фонації, що забезпечує досягнення максимального акустичного ефекту при мінімальних фізичних затратах організму співаючого» [там само, с. 11]. Таким чином, сучасна академічна манера співу притаманна універсальному типу співака, комплекс виконавських навичок якого дозволяє швидко опанувати музику різних мистецьких напрямів та періодів за умов правильного навантаження фізичних даних. Основними ж постулатами сучасної вокальної техніки є застосування сильного імпедансу (зворотного акустичного опору, який відчують голосниці з боку ротоглоточного каналу). Вимоги до академічної манери співу зараз є поширеними та узагальненими: грудо-черевний тип дихання, трирегістровий спів у жінок та дворегістровий у чоловіків, рівне звуковедення, позбавлене форсування, однорідний тембровий окрас голосу, прикрите звучання верхнього регістру, позиційно «близьке» формування звуку, звуковисотна та динамічна стійкість на всьому діапазоні голосу [3–5].

Завдяки універсальності школи академічного співу ХХ–ХХІ ст. опора на сучасну вокальну технологію під час виконання музики бароко у більшості випадків є абсолютно логічною і обумовленою акустичними вимогами сьогодення – в першу чергу, необхідністю заповнення великого сценічного простору. Неабияку важливу роль у цьому процесі відіграють і

художні фактори, адже відмінність сучасної інтерпретаційної моделі виконання творів бароко від автентичної полягає не тільки в тембральній та динамічній різниці. Справа в тому, що логіка побудови композиційної ідеї виконавських версій творів у ХХ–ХХІ ст. суттєво відрізняється від принципу структурного об'єднання музичних опусів, притаманних бароковому виконавству. Іншими словами, вокальні твори Бароко предстають перед сучасним слухачем, побудовані або за логікою розгортання музичної форми класицистського типу, або об'єднані наскрізним рухом викладення матеріалу, як це було притаманно добі Романтизму. Відмінним є і трактування драматургії, адже музиканти у ХХ ст. мислили, виходячи з логіки поступового розвитку образної складової твору. Натомість основним композиційно-структурним принципом барокового театру була спорадична зміна окремих емоцій – афектів, відображених у конкретних засобах виразності.

Крім вищезазначеного, застосування сучасної вокально-виконавської техніки дозволяє суттєво збагатити музичний матеріал самих барокових творів, які саме в таких інтерпретаційних прочитаннях набувають досконалого вигляду, перетворюючись на справжні музичні шедеври.

Натомість, в межах *автентичного (реставраційного)* підходу до інтерпретування вокальної музики бароко саме дана тенденція підлягає суворому очищенню шляхом реконструкції текстів та виконавських підходів.

Складність даного підходу полягає, насамперед, у необхідності опрацювання великого числа джерел, в яких містяться ключі до сприйняття естетики даного періоду – старовинних трактатів з методології інструментального виконавства та співу, вивчення кола поширених сюжетів та способів їх втілення на театральних майданчиках, літератури, в якій розкриваються філософсько-естетичні барокові установки.

Барокова музика зобов'язує виконавця до плідної творчої і художньо-технічної активності, адже в нотних оригіналах творів розміщено мало інформації стосовно динаміки, темпу, артикуляції, але ці нюанси і є головними засобами вираження музики. Нотний текст барокового твору дає широкий простір для виконавства, що проявляється у можливості застосування орнаментальної техніки, а також варіювання частин, які повторюються. І втрата хоч якогось важливого нюансу впливає на якість, стилістику і задум автора.

У межах автентичного підходу до інтерпретування музики Бароко у вокальній практиці найбільш дискусійними елементами залишаються й сьогодні проблеми звуковидобування, орнаменталізації й імпровізації. Музиканти минулого вільно володіли мистецтвом імпровізації та колоруювання вокальних партій, особливо це стосувалося періоду раннього Бароко. Зокрема, невміння варіювати мелодичну лінію під час повтору першої частини арій *da capo*, а також у каденціях та речитативах, вважалося ознакою непрофесійності та було непридатним з естетичної точки зору.

У сучасному вокальному середовищі побутує думка, що звучання голосу в добу бароко мало інструментальний характер. Це визначення іноді вводить в оману молодих виконавців, які під час створення власних інтерпретаційних версій «автентичного типу» намагаються «пристосувати» голос до інструментального звуковидобування. Часто це намагання стає причиною застосування т. зв. безвібратного співу, появою штучного «білого» або ж «прямого» звуку, внаслідок чого втрачається природна фарба і теплота тембру голосу. Так, у спробах «обезбарвлення» звуку вокалісти, які мають великі й тембрисні голоси, мимоволі знімають їх з дихання [7]. Це абсолютно суперечить вокальній техніці бароко, в якій протягом усіх етапів розвитку постулювалася цінність природної краси та тембрового забарвлення.

На шляху реставрації виконавських технологій минулого перед дослідниками часто постають й інші технічні перешкоди, пов'язані з еволюційними змінами барокового інструментарію та його тембрального забарвлення. Деякі дослідники вважають, що і людський голос за декілька століть набув нових виражальних якостей, змінився його тембр та діапазон [62; 85]. Крім того, сьогодні ми працюємо в інших акустичних умовах, у яких твори, навіть виконані у стилістично виправданій манері звучатимуть і сприйматимуться слухачем зовсім по-іншому. У такий спосіб навіть суворе дотримання усіх стилістичних прийомів і норм барокового виконавства не може сприяти повністю достовірній його реставрації з історичної точки зору.

У межах підходу, орієнтованого на історично достовірне виконавство творів Бароко, часто прослідковуються і помилки, пов'язані з відсутністю знань про різні періоди розвитку вокальної техніки у межах даного хронологічного проміжку. Як було встановлено у першому розділі обґрунтування, за період розвитку барокового стилю в музиці вокально-виконавське мистецтво пройшло щонайменше чотири фази розвитку. Проте часто провідні співаки – представники «історично орієнтованого» напряму сьогодні вдаються до однакової техніки виконання творів К. Монтеверді та, наприклад, Г. Ф. Генделя, різниця між створенням яких становить понад 100 років. Тому в даному секторі розвитку вокального виконавства гостро постає проблема впровадження спеціальної освіти у галузі опанування стилістикою співу минулого. Фахові інститути, академії, школи, факультети, у яких побудована система навчання автентичному виконанню музики доби Бароко існують, але здебільшого, стосуються інструментальної сфери, натомість у галузі вокалу ця проблема залишається актуальною. У процесі розвитку мистецтва співу художні ідеали школи старовинного *bel canto* (маються на увазі не лише технічні аспекти, але й художньо-виконавські навички) сучасними вокалістами-

практиками виявилися майже втраченими, тому перед адептами автентичного підходу до реконструкції різних форм вокального виконавства доби бароко стоїть довгий і цікавий шлях їх реставрації.

Поступова популяризація творів бароко та автентичної манери співу, а також розповсюдження відповідних виконавських еталонів у професійному середовищі сприяло виникненню і третього підходу до інтерпретування барокових творів, який набув поширення у виконавській практиці початку ХХІ ст., – такого, який можна визначити як *синтезований*.

Його сутність полягає у створенні різних, доволі сміливих інтерпретацій музичного матеріалу творів Бароко на основі поєднання сучасної академічної виконавської техніки з елементами автентичного барокового співу. До переліку останніх можна віднести характер застосування динаміки у творах (терасоподібна, ефект відлуння, ранньобарокове філірування звуку, яке відзначалося стрімкою зміною *forte* та *piano* тощо), різнорідної тембрової палітри (зміна амплітуди вібрато під час співу), великої кількості специфічних орнаментальних прикрас, штрихів, нелегатної техніки в кантилені, м'якої атаки звуку, іноді фальцетного звучання та ін. Характер та ступінь поєднань виконавських технік є індивідуальним у кожній окремій інтерпретаційній версії, проте існує і ряд спільних рис, що дозволяють віднести їх до двох найбільш розповсюджених підходів.

Першому підходу в межах такої змішаної форми інтерпретування виконавської моделі характерне опертя на академічну манеру співу з додаванням окремих елементів, притаманних бароковій естетичній традиції. У такому виді інтерпретування опора на сучасну виконавську технологію дозволяє застосовувати елементи барокового звучання без втрат основ професійної майстерності співака. Крім того, використання окремих елементів барокового співу на тлі сучасної манери звуковедення

сприяє концентруванню на них уваги слухача, чим підкреслюється їх оригінальність і специфічність.

Другим підходом в межах синтезованого типу інтерпретування є превалювання барокового принципу формоутворення – використання імпровізаційності, суттєвий відхід від музичного тексту, значне варіювання мелодичної лінії творів, використання великого числа елементів старовинного співу – орнаментики, прикрас поруч з дотриманням важливих засад постановки голосу, які можна визначити, як академічні – трирегістровий спів у жінок, спів на опорі, однорідність забарвлення голосу на різних відтинках, однорідна динаміка тощо. В художньому відношенні така типова виконавська модель відповідає естетичним уявленням доби бароко про сутність мистецтва співу, адже виконавці мали більшу творчу свободу, оскільки фіксований нотний запис був доволі умовним. Співаки самостійно застосовували різні види прикрас і таким чином розмальовували канву нотного тексту, що вважалось свідченням високого професійного щабля.

Завершуючи розгляд основних підходів до інтерпретування виконавцями вокальних творів доби Бароко у XX–XXI ст. доцільно визначити наступні його типи:

- *академічний*, заснований на традиціях вокальної технології сучасної школи академічного співу;
- *автентичний* – спрямований на відтворення виконавської технології того конкретного періоду, в який було створено музичний твір;
- *синтезований*, у межах якого поєднуються елементи виконавських технологій, притаманні різним епохам в історії вокального виконавства.

2.2. Вокально-виконавські типи інтерпретування барокової музики у творчості українських співаків. Коли йдеться про сучасні твори, або про останні аудіозаписи, за якими ми можемо судити про музичну практику, виконавець знаходиться в межах традиції, що збереглася, і його виконання можна вважати цілком достовірним; якщо ж виконавець звертається до музики віддалених епох, то виконавська практика, нотний запис та багато інших моментів виявляються недостатньо відомими. Критерієм справжності може бути розуміння тексту ще у процесі його художньої реконструкції. Це розуміння охоплює, з одного боку, епоху, стиль, домінуючі жанри, виконавську традицію, з іншого – різноманіття деталей, без яких неможливе відтворення тексту, але які не виписані в нотах (мелізми, штрихи, артикуляція, динаміка тощо).

Все більше і більше в українській вокальній практиці набирає обертів та популярності виконання вокальної барокової музики. Українські співаки активно виконують неперевершені барокові твори і можуть на достойному рівні показати свої чудові голоси, які вправно справляються з надскладною, примхливою технікою, якої потребує барокова вокальна музика. В останні роки в Україні зародилася досить потужна течія в галузі розвитку барокового виконавства. Таким чином, на українській камерно-концертній сцені з'являються знакові виконавські версії барокового репертуару, які потребують окремого аналізу.

Процес відродження старовинної музики в Україні набув популярності ще наприкінці ХХ століття і є доволі розповсюдженим в останні роки. Вагомий внесок у розвиток камерно-вокального виконавства України зробили й видатні постаті української вокальної культури, у репертуарі яких є барокові твори – Валентина Антонюк, у творчому спадку якої концерти барокових творів в Національному будинку органної та камерної музики України, а також телевізійний відеосюжет концерту; Ольга Басистюк – з 1984 року солістка Національного будинку органної та

камерної музики України з перших днів його існування; Лідія Забіляста, у вокальному доробку якої записано неповторні версії вокальної музики Й. С. Баха, А. Вівальді, А. Веделя й Д. Бортнянського.

Сьогодні активним розвитком і популяризацією барокової музики займається Національна оперета України, яка систематично проводить спеціальні вечори, присвячені музиці даної епохи. Програму «Шедеври барокової музики» складають ансамбль старовинної музики з вокалістами колективу та виконують твори Д. Скарлатті, К. Монтеверді, Г. Ф. Генделя, М. Учелліні, Ч. Негрі, Дж. Дж. Гастольді, Б. Маріні, Ф. Карозо та ін.

Ще один проєкт, який має на меті популяризацію барокової музики – «Перлини Бароко», що здійснюється за підтримки Національної філармонії України співачками Валентиною Матюшенко та Ольгою Табуліною. Ці відомі виконавиці вже протягом багатьох років активно популяризують барокову музику як відомих, так і давно забутих геніальних представників цієї епохи, а також знайомлять слухачів із творами, які раніше не виконувалися на теренах нашої батьківщини.

Сьогодні барокові твори для українського слухача більшою мірою розкриваються через такі імена, як Юрій Міненко (контртенор), Ольга Пасічник (сопрано), Ольга Табуліна (меццо-сопрано), Сергій Котко (бас), Марія Ліпінська (меццо-сопрано), Валентина Матюшенко (сопрано), Ігор Іщак (контртенор), Віталій Чікіров (баритон) та інші. Сергій Котко з 2011 року є солістом Національного будинку органної та камерної музики України. У його репертуарі широко представлені твори композиторів доби Бароко. Особливої уваги заслуговують програми, складені з оперних арій Г. Ф. Генделя (завдяки співакові деякі з них в Україні прозвучали вперше). Фахівцем з виконання барокової музики різних періодів є і Ігор Іщак – у його репертуарі широка палітра творів від раннього до пізнього Бароко, в тому числі плеяда українських авторів (Монтеверді, Гаспаріні, Гендель, Бортнянський, Березовський).

Вагомий внесок у ознайомленні широкої аудиторії з музикою Бароко здійснює сучасний митецький проєкт Open Opera Ukraine – незалежний музично-перформативний проєкт, що формує нову культуру споживання музичного інтелектуального продукту через здійснення сучасних оперних постановок, розвиток аудиторії і професіоналізацію молодих талантів. Open Opera Ukraine у партнерстві з Мистецьким Арсеналом робить відкриті майстер-класи з барокового вокалу. Однією з найяскравіших подій цього проєкту стало проведення такого майстер-класу від європейського експерта, фахової виконавиці барокового репертуару, сопрано Ольги Пасічник. Під час події для української публіки було розкрито ряд важливих тем, зокрема увагу було сфокусовано на традиціях і досвіді виконання барокових творів, дискусії щодо стандартів історично-поінформованого виконавства у вокальному мистецтві та їх дотримання тощо. Важливою була і концентрація аудиторії навколо питань, пов'язаних з окремими виконавськими прийомами, зокрема і з застосуванням тих чи інших виконавських комплексів відносно барокової музики різних часових проміжків та авторів.

Активною виконавицею та популяризаторкою барокової музичної спадщини є й Ольга Табуліна – українська оперна і концертна співачка, мецо-сопрано, контральто. О. Табуліна опанувала вокальне мистецтво бароко у проєкті «І-ша Бахівська академія» під керівництвом вокального педагога Гертруди Гюнтер. Ольга Табуліна професійно займається виконанням барокового репертуару, провадить науково-дослідницьку діяльність у цій галузі. Виконавиця зазначає, що українським співакам, які виконують музику цієї епохи дуже нелегко, ажде, треба самостійно опанувати складну техніку виконання творів у автентичній манері виконання. У дослідженнях та практикумах О. Табуліної велика увага приділяється манері співу. Вокальні барокові твори є технічно складними, вокальні прийоми потребують реставрації, знання основ техніки

орнаментування, теорії вокально-виконавських афектів. В даному контексті виконавська манера співачки є спрямованою на відтворення автентичної манери співу на відміну від пануючих традицій виконання музики Бароко.

Аналізуючи виконавські версії українських співаків, які присвятили свою творчість музиці бароко, можна прослідкувати функціонування усіх типів інтерпретування, визначених нами в межах попереднього розділу.

Відзначимо, що концертним бароковим програмам українських співаків, здійснюваних на концертному майданчику Національного будинку органної музики на початку наприкінці ХХ – ХХІ століття, було притаманне тяжіння до академічного типу інтерпретування. Палітра шедеврів барокової доби, представлена у програмах народних артисток України В. Антонюк, О. Басистюк та Л. Забілястої, відзначалася глибокою змістовно інтерпретацією змісту творів, бездоганною презентацією вокальних можливостей, досконалістю школи. Барокові твори у їх виконанні були організовані відповідно до академічної композиційно-драматургічної логіки організації музичного матеріалу, звучали доступно та співзвучно запитам української публіки. Барокові музичні програми інших солістів даної концертної організації, презентовані у ХХІ столітті – І. Іщака, С. Котка, М. Ліпінської, В. Чікірова, в межах яких було представлено велику кількість старовинних творів, також здебільшого тлумачились співаками з точки зору академічного підходу.

Другою тенденцією, що прослідковується у творчості окремих українських співаків (Ю. Міненка, О. Табуліної, О. Пасічник) є спроба відтворення виконавських моделей минулого, застосування вокальних прийомів Бароко у сучасній практиці, яку можна віднести до автентичного типу інтерпретування. Даний виконавський підхід вимагає великих теоретичних та практичних знань від музикантів, тому зустрічається у практиці набагато рідше.

У якості прикладу моделі такого виконання українськими співаками, звернемо увагу на виконання відомої арії з мотету А. Скарлатті «*Salve Regina*» для контральто «*Eja ergo*» у інтерпретації Ольги Табуліної, яку можна віднести до барокової виконавської моделі «класичного» періоду.

Вокальна мелодія у виконанні співачки підкреслює драматичні настрої акомпанементу і загальної структурної цілісності музичного твору. На фоні бурхливої музичного матеріалу струнних співакка вільно застосовує ритмічні фігури, використовує різні типи вигуків, спираючись на традиції теорії афектів, драматизуючи та підкреслюючи важливість вокальної лінії. На тлі акомпанементу виконавиця яскраво акцентує ключові слова та словосполучення, прослідковується чітка атака звуку. У такий спосіб цілісність змісту й образу твору розкривається і дотримується повною мірою. Голосоведення та звукоутворення у даній технологічній моделі є рівним та тембрально однорідним, що є запорукою вправного виконання мелодичних і динамічних стрибків. Звернімо увагу на дихання співачки, яке щільно з'єднує ноти між собою і вкотре підкреслює важливість правильної вокальної техніки, яка вже повноцінно панувала під час «класичного» періоду доби бароко. Повноцінною є артикуляція – чітка вимова, висока позиція. Особлива увага наділяється словам *advocata*, *miseri cordes*, *nos converte*, які мають важливе змістове та технологічне навантаження відповідно до теорії афектів.

Ще одним прикладом витонченого інтерпретування творів бароко є творчість українського сопрано Ольги Пасічник. Робота виконавиці над вокальними творами є надзвичайно кропіткою, цікавою і масштабною. Адже увагу співачки сконцентровано не тільки на технічних питаннях, але й на відчутті структури барокової фрази, музичній мові епохи, орнаментиці, виконанню каденцій, *da capo*, вміння слухати вертикальну гармонічну структуру і в той же час слухати те, що робиться в оркестрових партіях лінійно, тобто горизонтально. Цікаво, що в інтерв'ю співачка радить

опанувати бароковий спів на основі класичної вокальної техніки або ж академічної манери співу. На її думку, опанування вокальним диханням та фонетикою суттєво полегшує процес розуміння вокальної естетики бароко, але все-таки велику увагу слід приділяти внутрішньому слуху співака, його виконавській інтуїції.

Прикладом трактування співачкою барокового репертуару є арія Клеопатри «*Da tempeste*» з опери «Юлій Цезар», яка у виконанні О. Пасічник відповідає багатьом старовинним бароковим художнім та вокально-технічним принципам. Виконавиця бездоганно володіє вокально-технічною майстерністю, неповторна енергія протікає крізь усю вокальну партію. Інтерпретаційна версія Ольги Пасічник – яскравий приклад виконання барокового твору з дотриманням усіх традицій, притаманних даній добі. Вся арія виконується в енергійному, іноді експресивному ключі із підкресленням декламаційного начала, теорії афектів. Частина *da capo* звучить стверджено, схвильовано завдяки використанню орнаментики, штрихів. Світлий, яскравий, кристально чистий голос наповнений внутрішнім вогнем, темпераментом, силою нарівні з гнучкістю, м'якістю, віртуозною рухливістю. Основне навантаження у творі міститься у верхньому регістрі, проте, в голосі співачки не чути жодних регістрових переходів, що є однією з перших вимог старовинної італійської школи співу. Немає жодної напруги у голосі, лише легкість та свобода. Чудово поєднуючи силу голосу в різних регістрах, Ольга Пасічник застосовує різні барокові прийоми, які, завдяки професійності співачки виконуються легко та природно. Всі прикраси стилістично вивірені. Музична артикуляція співачки у трактуванні цієї арії зводиться до м'якої, уривчастості за рахунок легкого акцентування кожної частинки слова. У швидкому темпі співачка вільно виспіває колоратурні імпровізаційні фігури, підкреслюючи при цьому ключові моменти у арії.

На окрему увагу заслуговує і творчість українського контртенора Юрія Міненка, який здійснює успішну оперну кар'єру на відомих сценах світу у барокових постановках. Його репертуар дуже широкий і включає твори різних барокових композиторів – від представників раннього бароко до вокальної творчості Г. Ф. Генделя та Н. Порпори. Тип голосу співака дозволяє йому будувати відмінні виконавські версії в межах автентичного типу інтерпретування барокової музики відповідно до манер, притаманних в різні часи.

Зокрема, у ранньобарокових творах співак дотримується принципів безвібратного співу, насиченого досконалою та виразною артикуляцією, контрастною динамікою, звуковидобуванням, наближеним до декламаційності, а не до кантиленності. Виконуючи твори композиторів періоду класичного бароко (Л. Вінчі, А. Скарлатті, Й. Гассе), співак забарвлює голос тембрально, демонструє надзвичайну віртуозність у колоратурних пасажах, проте кантиленні епізоди містять тенденцію до їх інтерпретування, похідного від декламаційного начала, є продиктованими логікою слова. Твори ж періоду пізнього бароко (Н. Порпора, Г. Ф. Гендель, Й. А. Гассе тощо) виконуються Ю. Міненком повним звуком, однорідним тембром, кантилена у його виконанні набуває легатного принципу, інтерпретується співаком з точки зору звуковибудування академічної манери співу, колоратурна ж техніка виконується на повному диханні, забарвлюється однорідним тембром на повному діапазоні голосу.

Висновки до другого розділу.

Розмаїття вокально-сценічних підходів до інтерпретації барокової музики на сучасній сцені має власні традиції, що мають історичне підґрунтя. В їх основі лежить процес поступового відтворення музичного мистецтва бароко на сцені ХХ століття. На момент «відкриття» старовинного музичного мистецтва у виконавському мистецтві вже були

сформовані сталі академічні перформативні традиції, які є актуальними до сьогодні. Поступово до процесу відновлення барокових творів у практиці з'явився інтерес і до відновлення старовинних виконавських традицій, що спричинило розвиток окремого дослідницького напрямку, що отримав назву «історично інформованого виконавства». Відтак, інтерпретаційні версії барокових творів, до прослуховування яких звертається потенційний новий виконавець, у сукупності експонують велику кількість їх технологічних варіантів виконання. Деякі з них побудовані відповідно до засад сучасної манери академічного співу, деякі є орієнтованими на барокове автентичне виконання, інші ж представляють собою оригінальний синтез виконавських традицій. Узагальнення пануючих підходів до виконання вокальних барокових творів у сучасній практиці дозволяє виділити три основні типи їх інтерпретування – академічний, автентичний та синтезований.

У другому підрозділі розглянуто українську вокально-сценічну практику у галузі виконання барокової музики в Україні та проаналізовано яскраві виконавські версії старовинних творів відомих українських співаків. Виділено два магістральних підходи інтерпретування старовинної музики – академічний, в основі якого вокальні твори бароко виконуються у відповідності до сучасних виконавських традицій (В. Антонюк, О. Басистюк, Л. Забіляста, І. Іщак, М. Ліпінська, В. Чікіров, С. Котко) та автентичний, спрямований на відтворення критеріїв виконання минулого (О. Табуліна, О. Пасічник, Ю. Міненко).

РОЗДІЛ 3.

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ БАРОКОВОГО ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ НА МУЗИЧНОМУ МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

Практичну складову даного творчого проєкту було присвячено реконструкції окремих елементів старовинних вокальних стилів, що еволюціонували у барокову добу, віддзеркалюючи розвиток композиторської майстерності, та їх імплементації на сучасній сцені. Відповідно, концертні програми побудовано за хронологічним принципом, з метою наочної демонстрації розвитку вокальної техніки у виконавському мистецтві барокових співаків.

Важливо зауважити, що в даному проєкті ми не претендуємо на повну реконструкцію старовинних вокальних моделей співу. Обраний для презентації концертних програм виконавський склад (сопрано у супроводі фортепіано), а також акустичні особливості залів для виступу суттєво змінюють автентичні звукові установки. Відтворення ж виконавських умов є однією з основних складових в історичному орієнтованому виконавстві. Тому повне практичне опанування специфічними особливостями старовинного співу, яке потребує детальної реконструкції старовинних нотних пам'яток, їх розшифрування, поглибленого вивчення трактатів з методики співу, дослідження виконавських особливостей, не представлено у наших виконавських версіях. Натомість, нашу увагу в практичній сфері було сконцентровано навколо впровадження окремих яскравих типових елементів, притаманних бароковому співу, до академічної манери виконання, що однозначно визначає нашу інтерпретаторську модель як *синтезовану*, створену у *змішаному* стилі.

Представлені у межах проєкту концертні програми – можна вставити їх назви з датами виконання – містили твори композиторів різних періодів доби

бароко. Зокрема, виконувався Клаудіо Монтеверді, репрезентант раннього бароко. Період так званого «класичного» бароко був представлений творами Андре Кампра, Антоніо Лотті, Карло Франческо Поллароло, Алессандро Скарлатті, Антоніо Кальдара. Програми містили і твори представників пізнього бароко – композиторів Антоніо Вівальді, Георга Фрідріха Генделя, Ніколи Порпора, Джованні Батиста Перголезі.

У процесі побудови нашої виконавської версії твору періоду *раннього бароко* – *арії Пенелопи з опери «Повернення Уліса на Батьківщину» К. Монтеверді* – багато уваги приділялося дослідженню барокових естетичних принципів, пов'язаних з вченням про афекти. В його основі лежить концепція «нової манери співу», викладена композитором Джуліо Каччіні у 1601 році. Дана теорія досить широко розкриває для сучасного дослідника вокально-виконавську естетику ранніх опер – перших творів, створених у цьому жанрі. Дж. Каччіні прагнув досягти у співі естетичного ідеалу, який він називав «*intera grazia*» (з іт. – «досконала витонченість») або «*una certo nobile sprezzatura di canto*» (з іт. – «спів з певною шляхетною невимушеністю») [80]. Зокрема, музикант наголошував, що для співака дуже важливо розуміти зміст та почуття, виражені словами, вміти розрізняти афекти та застосовувати правильні засоби для їх висловлювання. Вокальні ідеали, викладені Дж. Каччіні, досить змістовно характеризували основу виконавської естетики раннього бароко і напрям розвитку тогочасного оперного мистецтва. Адже сутність раннього оперного стилю складало співвідношення «слово – мелодія». І, хоча італійський оперний стиль початку XVII століття еволюціонував у межах шкіл, які відрізнялися одна від одної видами інтонування, виконавськими техніками, ключовим принципом організації музичного матеріалу залишалося вказане співвідношення. Ранній оперний стиль багато в чому був зв'язаним з риторикою, як наукою про ораторське мистецтво, покликаною впливати на почуття та думки людей. Саме тому,

аналізуючи вокальне мистецтво раннього бароко, слід приділяти багато уваги різним видам співвідношення слова й мелодії. Згадане співвідношення повною мірою є визначальним і для творчості Клаудіо Монтеверді, який у своїй музиці узагальнив усі існуючі на той час традиції та передові технології співу. Стиль Монтеверді – виразне «*parlar cantando*». Він ретельно працював над вокальною інтонацією, втіленою в ритмі, інтонаційною структурою, яка б точно висловлювала афекти. Яскраві повороти мелодії, стрибки, що дисонують, збігаються з особливо виразним словом і надають його речитативам аріозний характер і небувалої за інтенсивністю виразності. Об'єднавши вільну декламацію та пісенну мелодійність та спираючись на афекти, досягнувши неабиякої ліричної та драматичної виразності, композитор по суті закінчив процес формування оперного стилю.

Неабияким впливом Монтеверді на розвиток оперного мистецтва стала розробка ним т. зв. «*stile concitato*» – «схвильованого стилю», в якому багато уваги було віддано принципу наслідування емоцій (пристрастей) засобами музичної виразності. Розвиваючи існуючі афекти, похідні від слова, композитор зауважив, що не тільки сутність слова повинна знаходити відповідне відображення у музиці, але й емоції – керувати гармонією може не лише сенс тексту, а й почуття, виражені у ньому [21]. Відтак, Монтеверді зробив відкриття, що існують афекти, які до нього раніше не передавалися музичними засобами – наприклад, гнів, смиренність, благання та ін.. Крім того, залежно від емоцій змінюється і природа людського голосу – він може звучати у високому, низькому, а також середньому регістрах. Шукаючи специфічного відображення емоційного світу людини у музиці, Монтеверді розробляє власну систему виражальних засобів, у такий спосіб значно збагачуючи оперний стиль та водночас закладаючи підвалини для розвитку оперного мистецтва майбутнього.

Арія Пенелопи з опери «Повернення Уліса на Батьківщину» Клаудіо Монтеверді – твір, що відкриває наш творчий проєкт – це яскравий приклад втілення «схвильованого стилю», розробленого композитором, на практиці. Її текст не є відсторонено-описовим, а містить виразні асоціативні відсилки до емоційних станів:

Illustratevi, o Cieli, rinfioratevi, o prati! Aure, gioite!

Gli augelletti cantando, i rivi mormorando or si rallegrino!

Quell'erbe verdeggianti, quell'onde sussurranti, or si consolino!

Già ch'è sorta felice, dal cenere troian, la mia Fenice!

Засяйте світлом, о небеса, квіти, о луги! Вітерці, радійте!

Пташки співають, ріки дзюрчать, тепер нехай радіють!

Ті зелені трави, ці хвилі, що шепочуть, тепер нехай будуть щасливі

Тепер, на щастя, з попелу Трої воскрес мій фенікс!

У центрі арії – схвильовані радісні емоції Пенелопи, адже її коханий повернувся до неї живим. Відповідно до лібрето опери, Пенелопа, дружина Уліса, дуже його кохає і чекає на повернення героя. Відтак провідним афектом, що лежить в основі організації даного вокального номеру є «любов» і «радість». Згідно з теорією афектів, завданням якої була своєрідна «матеріалізація» почуттів у звуках голосу, ці стани повинні були виконуватися яскравим тембром, у вищому регістрі голосу, дзвінко, з інтонаціями радості. Афект любові, згідно Монтеверді, досягається за допомогою застосування чіткої дикції, точної інтонації, політності звуку. Арія наповнена емоцією радості та прославлення всього живого, вокальна партія містить вкраплення закличних інтонацій. Слід звернути увагу на вокальну методологію даного твору, яка базується на використанні «натурального» «грудного» голосу. Діапазон арії складає перша октава – середина другої. Монтеверді фіксує вокальні пасажі, виписує їх нотами. Для надання конкретної необхідної емоційної атмосфери афекти

застосовуються у кожній фразі. Крім того, артикуляція залишається однією з головних складових, над якими потрібно працювати під час побудови виконавської версії твору.

Виконавська техніка, якої ми дотримуємося в цьому творі у процесі побудови власної інтерпретаційної версії, суттєво відрізняється від звичних академічних слухових установок. Під час її побудови ми намагалися зберегти більшість елементів системи барокової афектації та застосувати їх на практиці. Сучасний слухач, вихований на еталонах академічної манери співу, знайомлячись із запропонованою виконавською версією, може зауважити, в першу чергу, незвично швидко зміну різнорідних емоційних станів у вокальній партії – адже не тільки окремі фрази, але й часто кожне вимовлене слово впливало в давнину на зміну афекту, а відповідно, і на зміну виконавського прийому. На практиці це виглядає у застосуванні різкої зміни динаміки, штрихів, атаки звуку, використання елементів, близьких до ораторського мистецтва (чергування вигуків та спокійно проартикульованих слів).

Обраний нами характер вокального звуковидобування визначає не кантіленне, а декламаційне начало, тому артикуляція, поруч з вокальними прийомами затримки звуку (*fermato*), зв'язування двох нот (*portamento*), різкого *crescendo* або *diminuendo* (часто на одній ноті) відіграє важливу образотворчу роль. Через це наша виконавська версія арії Пенелопи може видаватися надмірно емоційною, перенасиченою образністю та ускладненою для сприйняття з точки зору пануючих вокальних еталонів.

На нашу думку, знайомство з естетикою барокової драми, якій притаманний особливий характер експресії, у глядача, вихованого на театральних та музичних канонах нашого часу, завжди викликає сильні емоції, що, власне, і є основною метою барокового театру. Надмірна емоційність, що на перших хвилинах знайомства з твором викликає непорозуміння та здивування, в системі естетичних поглядів доби бароко

представляла собою в тому числі важливий композиційний елемент. Такого роду виразність слугувала залученню слухачів у сценічну дію з перших хвилин звучання, забезпечуючи створення ефекту їх присутності в середині події. Оскільки ж людська сутність не витримує довгого знаходження в стані надмірної збудженості, барокові композиції будувалися на контрастних зіставленнях різних видів експресії. Вираженням даних емоційних станів слугувала у бароковому мистецтві чітко структурована система виконавських засобів виразності.

Відтак, у розглянутій версії ми не тільки відтворюємо виражальні та вокально-технічні засоби ранньобарокової виконавської моделі, але й будуємо її у відповідності до композиційно-драматургічних законів постренесансного театру, застосовуючи систему барокових афектів на практиці.

З метою презентації специфічних елементів *французького барокового вокального стилю* нами було обрано чудовий твір Андре Кампра «*Charmant papillon*». Як ми зауважили у межах першого розділу роботи, у Франції кінця XVII – першої половини XVIII століття шляхом поєднання традицій розвитку ранньої барокової опери та місцевих вокальних жанрів виник *власний* стиль наспівної декламаційності, в основі якого лежить опора на ранньобарокову італійську вокальну модель, обумовлену особливостями французького мовлення [8].

Андре Кампра (1660–1744), в свою чергу, є яскравим послідовником традицій барокового оперного мистецтва Ж. Б. Люллі та Ж. Ф. Рамо, що активно плекав у власній творчості французькі музичні традиції.

Арія «*Charmant papillon*» (з фр. – «чарівний метелик») представляє собою яскравий приклад жанру *air de cour*. Назва сама по собі визначає характер твору, який нагадує пісню з легкою, невимушеною мелодією. Текст твору лаконічний і простий. Мелодична лінія щедро прикрашена

колоратурною технікою, кінці фраз закінчуються рухом угору, що символізує зліт метелика.

Рівень технічної складності в арії відповідає критеріям барокових творів. Арія написана для високого голосу, в ній присутні елементи колоратурного співу. Слід зазначити, що колоратурні пасажі виписані у вокальній партії досить повно та майже не залишають можливості для використання довільної орнаментики – одного з обов'язкових критеріїв правильного співу в добу бароко. Мелодія виписана різноманітними мелізмами, пасажними або змішаними – мелізматично-пасажними (принцип прикрашання, який містить в собі вставні трелі з аподжатурами і без них), довільними форшлагами – короткими й довгими, з допоміжними нотами і без групето, різними оспівуваннями.

«*Charmant papillon*» виконується нами у перекладі італійською мовою: «*La farfalla intorno ai fiori*». Використовується довільна орнаментика на основі прописаної в нотах композитором, який ніби вплітав у мелодію мелізматичні мереживні узорі, але чітко, щоб не переривати при цьому виразно-інтонаційної лінії, особливо це стосується частини *da capo*. Орнаментика в даному прикладі можна віднести до варіаційно-імпровізованого принципу. Колоратурні вставки віртуозного характеру створюють відчуття «легкості», притаманне польоту метелика. Основні фігури колоратур – невеличкі оспівування основних тонів, легкі трелі, інтервальні й акордові заповнення. Оскільки твір виконується італійською мовою, для підсилення афекту у другій частині (*da capo*) передбачено колоратурне розспівування таких слів, як «*fiori*» (іт. – «квітка») та «*la farfalla*» (іт. – «метелик»). На словах «*va volando*» (іт. – «готується до злету») застосовуються невеличкі оспівування основних тонів, легкі трелі, гамоподібні ходи вгору й униз, інтервальні й акордові заповнення. Вся арія трактується нами в енергійному, іноді експресивному ключі із підкресленням декламаційного начала. У частині *da capo* ми

використовуємо більшу кількість орнаментики, вигуків та штрихів для створення більш емоційно насиченого образу. В нашій інтерпретаційній версії ми використовуємо академічну манеру звукоутворення, проте слід зазначити, що в часи написання, подібні твори виконувалися з опертям на грудо-ключичний відділ, використовувалися два регістри голосу, у техніці *canto figurato*, розповсюдженій в італійській вокальній практиці даного періоду.

Найбільший об'єм вокальних творів, представлених у межах нашого творчого проєкту, займають арії, написані у період т. зв. класичного бароко – добу кристалізації жанру барокової опери *seria* в Італії (початок XVIII століття). Вокальна техніка згаданого періоду суттєво збагатилася, в межах провідних музичних шкіл Італії було сформовано вокальний стиль *bel canto* – уособлення «класичної» стадії розвитку барокового співу. Тогочасна вокальна методологія передбачала застосування дворегістрового співу, опору на грудно-ключичне дихання, розширення співацького діапазону, розвиток мистецтва виконання легато, засоби якого чітко прослідковуються в арії філірування та динаміки, високу віртуозність [4–5].

Твори, які увійшли до програми творчого проєкту і водночас яскраво репрезентують даний бароковий період, представлені творчістю Антоніо Лотті та Карло Франческо Поллароло «*Pur dicesti*», Алессандро Скарлатті «*Le Violette*», «*Se Florindo e fedele*», Антоніо Кальдара «*Alma del core*».

«*Se Florindo e fedele*» А. Скарлатті написана в темпі *Allegretto grazioso, moderato assai*. Вокальна партія твору яскраво демонструє професійну майстерність композитора, досконале знання ним природи людського голосу, оскільки є дуже зручною для виконання. Арія потребує володіння диханням, технікою *legato*, вміння чергувати довгі та короткі фрази, чітко розподіляти повітря протягом звучання кожної з них. Твір розвивається у досить швидкому темпі, тому деякі фрази потребують більш швидкого вдиху. Протягом усього твору необхідно контролювати дихання

і забезпечувати послідовний потік повітря під час співу, який дозволяє тримати в високій позиції кінці фраз. Довжина фраз різна, але в кінці розділів вони мають тенденцію подовжуватися, змушуючи співака подовжувати дихання.

А. Скарлатті вміло розташовує слова у творі, насичуючи музичний матеріал інтонаціями, що містять відповідний афект для максимального розкриття змісту музичного твору. Так, слова «*preghi, pianti, e querele*» (з іт. – «благання, крики і скарги») викладені ритмо-інтонаційними фігурами, що передають «благальний», стогнучий характер цих слів. Мелізматика даного твору не є досить складною, тому не вимагає віртуозної гнучкості голосу.

Цікавим прикладом твору з нашої програми, що відноситься до періоду «класичного» бароко, є арія Антоніо Лотті та Карло Франческо Поллароло «*Pur dicesti*».

Даний твір представляє собою класичну барокову арію *da capo* (зі структурою *a – b – a*). Арія написана в темпі *Allegretto grazioso*, її перша частина є мелодично завершеною, друга відрізняється за настроєм та мелодичним малюнком. Третя частина, відповідно, мелодично повністю повторює першу. Як вже згадувалося вище, арія *da capo* вимагає від співака володіння варіаційною формою, вміння прикрашати мелодію під час виконання. Ступінь насиченості третьої частини варіаціями залежить від афекту даної арії.

Текст музичного твору досить цікавий і емоційний. Має тенденцію до повторення і надає нам можливість вдаватися до варіювання слів.

Слід правильно розподілити дихання для того, щоб позбутися зміщення фраз, внаслідок чого може відбутися наголошення останнього (ненаголошеного) складу слів (наприклад, «*bella*», «*facella*»). Застосування більш складних орнаментативних фігур в кінці частини *a*, на слові «*piacer*» потребує уваги і професійного володіння голосом. Подвоєні приголосні у поєднанні

з пунктирним ритмом (на слові «*bossa*») порушують лінію *legato*, на відміну від інших фраз, які, навпаки, вимагають більше кантилени, зокрема *portamento* в кінці першої частини арії (частина *a*). Мелізматичний орнамент, який переважно складається з тріолей (наприкінці розділів *a* і *b*) є вдалим початком для практикування більш складних мелізматичних візерунків.

Антоніо Кальдара (1670–1736), арія «*Alma del core*». Темп і характер твору трактовано як менует. Арія тричастинна, викладена у формі *a – b – a*. Твір починається з невеликої фрази, яка розпочинається відкритою голосною «*A*». Так само, як і більшість фраз, це спонукає нас максимально зібрано виконувати атаку звуку. Фрази варіюються від двох до чотирьох тактів, що робить цю арію дуже корисною для тренування правильного розподілу дихання. Також прослідковується чітка відмінність, контраст між частинами *a* і *b*, що, відповідно, підкреслено застосуванням різних афектів для вираження змісту даного твору. Провідний афект в арії – любов, перша частина присвячена відтворенню емоції радості від кохання, в той час, як друга частина присвячена висвітленню стану муки, отриманої від кохання. Окрім слів, це виражено за допомогою зміни мажорного ладу на мінорний. Мелодична лінія в цілому кантиленна, насичена мовними інтонаціями. Також твір містить незначні мелізматичні прикраси, розспіви, здебільшого на словах «*core*», «*t'adorero*», «*alma*», «*labbro*».

Твір Алессандро Скарлатті «*Le Violette*» написано у формі *a – b – a – b – a*, його темп *Allegretto*. Вокальна партія у творі розпочинається досить короткими фразами, які дають можливість спокійно брати дихання між ними. У 8–12 тактах з'являються довгі фрази, які потребують більш швидкого взяття дихання, для того щоб його комфортно розподілити протягом звучання і унеможливити виконання акцентів на останніх складах фраз. Слід зазначити, що, не дивлячись на простоту і постійні повтори тексту, дана арія дає досить широкі можливості для

варіювання та імпровізації. Цей музичний шедевр, який представляє класичну стадію розвитку бароко (відповідає технічним характеристикам), потребує від нас вже досить вмілого володіння голосом, правильного розподілу дихання. Яскраво виражених мелізмів арія не має. Легкість і гнучкість, яка потрібна для виконання цього музичного твору, допомагає у подальшому оволодінні технічною складовою, яка необхідна для роботи з мелізмами.

Отже, на противагу декламаційності, яка притаманна ранньому бароко, у класичній стадії розвитку цього стилю на перше місце виходить пісенність, превалює саме музика, а потім слово. Але це не має ніяк впливати на дикцію, артикуляцію, загалом – на вимову. Таким чином, виконуючи твори «класичного» барокового періоду, ми спираємося на основні засади стилю *bel canto*, основними характеристиками якого є відхід від декламаційності, мистецтво імпровізації, вміння точно атакувати та філірувати звук, легато, виконання віртуозних колоратурних пасажів, поступове збільшення чи зменшення динаміки.

Пізня оперна та кантатно-ораторіальна творчість, що базується на традиціях багатьох європейських шкіл, в цілому демонструє тяжіння до монументальності. В першу чергу, це полягає в збільшенні звучності в оркестрі, що, як наслідок, вимагало застосування іншого типу дихання. Так, вокальні партії з опер та ораторій, написаних до 1720-х рр. розраховані на італійську вокальну методику співу *canto figurato* [113]. «Відлунням» того реального музичного життя може бути приклад вокального твору Г. Ф. Генделя.

Арія «*Lascia ch'io pianga*» з опери «Ринальдо» є типовим зразком арії *da capo* епохи Бароко. Опера «Ринальдо» – перша опера Генделя для Лондонського Королівського театру, поставлена в 1711 році. Арія «*Lascia ch'io pianga*» невелика за обсягом, лише 36 тактів без повторення третього розділу, але чітко побудована за музичною структурою, тональним планом

(плавні переходи від мажору в паралельний мінор), мелодійною лінією, яка проходить по найближчих ступенях, плавно захоплюючи невеликі інтервали, що йдуть вгору і вниз – все це дозволяє нам концентрувати свій голос на максимальному *legato* та стежити за диханням, основою співу *bel canto*. Вся виразність твору зосереджена в надзвичайно пластичній, досконалій мелодії та гармонії – діатонічній і ніби легкій, але насправді насиченій цілою палітрою нюансів (дисонантні затримання, мінорні відголоски всередині мажору), у шляхетній аристократичній простоті та стриманій щирості висловлювання.

Вокальні партії з опер та ораторій Г. Ф. Генделя 1730–40-х рр. містять передумови до застосування більш низького дихання – грудно-черевного (арія Семели з ораторії Семела «*Oh, sleep*», «*Myself, I shall adore*»). Крім того, що опора на дихання впливає на збільшення об'єму голосу, це також сприяє і розробці усіх його трьох регістрів (у жіночих голосах) та виробленню однорідного тембрового забарвлення на всьому діапазоні голосу. Це підтверджується нотним матеріалом, в якому діапазон застосування вокальних фіоритур часто виходить за межі двох октав, що можливо виконати тільки, зрівнюючи звучання у трьох регістрах голосу. В такий спосіб, у межах вокальних партій, представлених у пізній період творчості Г. Ф. Генделя, вже було сформовано передумови виникнення вокального стилю *bel canto* кінця XVIII – початку XIX століть.

Г. Ф. Гендель. Арія Семели «*Oh, sleep*» з ораторії «Семела». Арія написана в темпі *Largo*. Мелодія розвивається досить плавно, що привертає увагу на необхідності вміння вправно користуватися голосом. Для виконання твору необхідне досконале володіння *legato*, віртуозна техніка виконання орнаментациї по всьому діапазону голосу в поєднанні з артикуляційним підкресленням важливих ключових слів. Застосовані нами прикраси під час співу відносяться до змішаного типу орнаментування. В цілому, наша виконавська версія даної арії багато в чому відповідає

виконавським вимогам «пізнього» бароко – ми використовуємо опору на грудно-черевне дихання, прагнемо до використання тону виконання високих нот дещо у затемненому характері, проте стежимо за політністю звуку та близькості вокальної позиції. До елементів виконання, притаманного пізньому бароковому періоду, який ми застосовуємо у нашій виконавській версії відносяться оснащення різноманітними орнаментальними фігурами основної мелодії твору, а також виходи у верхній регістр за допомогою фальцетного звуку.

Твори Ніколи Порпора відрізняються винятковою якістю, адже композитор здійснив важливий внесок у вокальну творчість, написавши значну кількість світських та духовних опер, ораторій, мотетів, серенат та кантат. «*Salve regina*» – музичний твір, який перебуває під сильним впливом опери і відображає італійський смак того часу. Н. Порпора збагатив мелодичну лінію твору, спираючись на високі технічні можливості співаків, які творили в епоху пізнього бароко. У даному творі ми дотримуємося академічної манери співу, що надає можливість продемонструвати тогочасні вокальні вимоги на професійному співацькому рівні, притаманному сьогоденню, розкривши багату мелодику та орнаментику твору.

Ще одним твором з програми нашого творчого проєкту є арія Джованні Батиста Перголезі «*Se tu m'ami*». Арія виконується в темпі *Andantino*, має форму *a – b – a*. Твір є романтичним за настроєм та змістом, музичний текст потребує вільного володіння диханням, правильної розстановки акцентів. Чудернацька суміш світського кокетства та милої безпосередності була у великій моді на той час. Все це містилося в жанрі пасторалі. Саме цій, настільки модній на той час пасторальній темі, присвячена арія «*Se tu m'ami*». У ній яскраво представлено всі атрибути аристократичної пасторалі: м'які придихання, легка скарга і кокетство, коли за одним вимовленим словом мається на увазі безліч невимовлених.

Ця музика вкрай рухлива та мінлива; вона починається як чутлива арія з удаваними зітханнями, продовжується як серйозне ліричне визнання і завершується як танець з притупуванням каблучками або як відповідь скривдженої красуні-кокетки – і все це багатство вміщається в одну музичну тему. Це приклад лицедійства, акторства, і навіть любов часто перетворюється на світську гру, де персонажі змагалися в гостроті сказаних слів та красі театральних поз та жестів. Театральна насиченість твору дозволяє інтерпретувати його щоразу по-новому, підкреслюючи різні акценти і характери. Афекти, які були притаманні класичному бароко в даному випадку переосмислюються композитором більш широко – зокрема інтонації зітхання, викладені пунктирним ритмом на початку арії можуть бути виконаними крізь призму кокетства, тобто зітхання може бути в удаваним. В такий спосіб класичні барокові афекти в період пізнього бароко поступово втрачають своє пряме значення, поступаючи на шляху виникнення театру нового типу, з новими естетичними ідеалами та вокальними вимогами.

Висновки до третього розділу.

У професійному вокальному середовищі існує проблема сприйняття на практиці старовинних традицій виконання творів бароко, що може бути частково подолано шляхом їх історичної реконструкції та імплементації на сцені. В даному випадку наш творчий проєкт спрямовано на часткове відновлення старовинних еталонів та технік співу, а хронологічний підхід, обраний нами, допоможе аудиторії долучитися до ознайомлення з процесом еволюції вокального виконавського стилю доби Бароко.

Виконавські версії барокових творів, презентовані в межах творчого проєкту, відносяться до синтезованого типу, і містять лише знакові елементи старовинних технік у поєднанні зі звичною для сучасної аудиторії академічною манерою співу. Але ті барокові технічні елементи, які ми впроваджуємо у нашому проєкті, дозволяють відтворити уявлення про

характер звучання твору у давнину, наблизити старовинну виконавську техніку до сучасного слухача.

Процес відбудови стилістично вірного виконання завжди апелює до змісту твору, що звучить. Цей принцип відповідає сутності барокового мистецтва, яке музичними засобами актуалізує широку гаму людських емоцій та почуттів, що робить його сучасним та зрозумілим. В даному контексті варто звернути увагу на ті старовинні виконавські елементи, які, навіть за опертя на академічну манеру співу, дозволяють надати виконавській версії характеру барокової, і за звучанням, і за відтворенням барокового світогляду, який така виконавська модель ретранслює.

У процесі відбудови виконавської версії барокової музики необхідно виходити від тексту, що співається і від афектів, застосованих композитором у творі, що організовують, серед іншого, відповідні ладо-інтонаційну основу, синтаксис мелодії, темпоритм та виконавські засоби, необхідні для їх втілення. Виділимо окремі елементи, необхідні при роботі над реставрацією виконавської барокової моделі під час роботи з афектами.

1. Вміння працювати з тембром звучання голосу залежно від втіленого у тексті афекту. Коли ми маємо показати голосом радість, гнів та подібні бурхливі афекти – голос має бути сильним, потужним, мужнім і сміливим. Навпаки, при сумних або подібних до суму словах за динамікою потрібно вживати ніжний голос, м'яко атакувати ноти, пов'язувати їх між собою та тягнути.

2. Автентичність вимагає обов'язкового виконання мовою оригіналу. Головним у підході до цього є знання та дотримання артикуляційної бази, законів фонетики та правил вокальної орфоєпії. Крім освоєння та усвідомлення техніки артикуляції звуків у співі, співак повинен забезпечити їх хорошу розбірливість, якість дикції у поєднанні з високою якістю співочого тону. Чітка декламація художнього тексту – одне з найважливіших умов мистецтва співу *bel canto*.

3. Правильний розподіл динаміки. З вокально-виконавської точки зору ми можемо розглядати барокову динаміку за принципом трикутної. Динаміка, заснована на поступовому ослабленні гучності по мірі підвищення теситури. Однак, як показує практика виконання, це правило не повинно застосовуватись догматично. А загалом, необхідно дотримуватись рівності звучання протягом тривалих фрагментів музики. До характерних особливостей барокової динаміки належить ефект відлуння, що застосовується при повторенні музичного матеріалу з метою динамічного диференціювання та зображення розмаїття звукового простору. Але знову-таки до цього прийому звертаються не всі співаки. Можливо, використання прийому «відлуння» збагатить виконання, проте при цьому є ймовірність нанесення шкоди цілісності твору. Необхідно пам'ятати про принцип ритмічної динаміки, при якому повільний рух музичного твору найчастіше відповідає динамічному нюансу *piano* і, навпаки, швидкому – *forte*.

4. Вибір правильного темпоритму – специфічна ознака музики бароко. У барокових творах існує величезний діапазон темпових кордонів. Розшифровка темпу – один із найголовніших і визначальних засобів для передачі афектів, оскільки рух і швидкість мали надзвичайно велике значення у процесі втілення душевних переживань. В добу бароко склалися певні принципи у процесі темпових змін: *rubato* було вільним зрушенням при незмінності основного темпу, гальмування в кадансовій зоні. Що ж до застосування *rubato*, то, як випливає з вищезгаданого, варіанти вживання можливі, але аж ніяк не є обов'язковими. Пояснюється це тим, що слухач, вихований на класиці, як правило, ХІХ століття, не звик до знаних темпових коливань.

5. Виконавцю старовинної музики необхідно знати способи інтонування музики, вміти правильно розділяти звукову лінію та належним чином знаходити точні інтонації у мелодійному малюнку відповідно до втілюваного афекту. *Legato* залишається основним принципом вокального

виконавства. Зв'язувати один з одним звуки, рівний з точки зору кантилени спів є ідеалом мистецтва *bel canto*. На музичну артикуляцію впливає також і загальний характер твору. Так, в аріях помсти, гніву на перший план виходить відповідає маркетована форма виконання, тоді як аріям радості, кохання притаманна змішана (маркетовано-легатна) форма.

6. Найбільш складною із проблем стилістично адекватної інтерпретації вокальної музики бароко є орнаментация. Основною вимогою слугує майстерне володіння прийомами варіювання та орнаментування мелодії, тобто, вміння виконавцем імпровізувати. Враховуючи високі вимоги до точності вокальної техніки, сучасний співак повинен готувати орнаментальні варіації заздалегідь. Дотримання цих правил сприятиме створенню власної версії того лаконічного «інваріанту», запропонованого виконавцю композитором епохи бароко. Тільки знання правил та традицій надасть співаку повну свободу. Аудиторія завжди чує і відчуває їхнє незнання. Важливо також пам'ятати, що музика бароко – це театр, в тому числі виконавський.

ВИСНОВКИ

У фокусі дослідження наукового обґрунтування творчого проєкту знаходиться проблема інтерпретування вокальної барокової музики виконавцями ХХ–ХХІ ст. Розповсюджені на європейській сцені традиції виконання барокової музики, дослідницький інтерес до специфіки старовинного вокального мистецтва спричинили появу нових виконавських ідеалів та сформували актуальні підходи до інтерпретування творів минулого і в українській концертно-виконавській практиці.

Відтак, у роботі було систематизовано та узагальнено основні підходи до виконання вокальних творів бароко у ХХ та ХХІ століть шляхом здійснення типології їх інтерпретування, виявлено особливості функціонування різних вокально-технічних виражальних комплексів та визначено умови максимально ефективного функціонування барокової вокально-інтерпретаційної моделі в сучасній українській концертно-виконавській практиці.

Під час реалізації проєкту було здійснено наступні висновки:

- Огляд науково-інформативних джерел, присвячених діалектиці двох різних звукових світоглядів, – бароковому та академічному – дозволив виокремити ряд актуальних мистецьких та суто вокально-технічних проблем, що постали перед виконавцями-співаками ХХІ століття в їх практичній діяльності. Попри змістовне розкриття естетики та художнього світогляду бароко, історії розвитку оперного жанру та детальне висвітлення особливостей старовинної вокальної техніки багатьма авторами-дослідниками, на практиці спостерігається велика розмаїтість підходів до виконання барокових творів. Вони суттєво різняться за естетикою, логікою організації музичного матеріалу та виконавською технікою (сучасний,

історико інформований або змішаний). І, хоча науково-теоретичні джерела містять велику кількість детальної інформації, яка комплексно дозволяє працювати над реставрацією старовинних виконавських технічних моделей в сучасній практичній діяльності, полеміка довкола доцільності їх застосування як єдино правильних не вщухає. Традиція виконання барокових творів засобами сучасної вокальної техніки продовжує залишатися популярною, а в галузі дослідження характеру трансформації старовинного вокального стилю відчувається брак інформації узагальнюючого характеру, як і відсутність комплексної методики опанування сучасними співаками техніки старовинного співу;

- Опора на бібліографічні джерела, присвячених дослідженню вокального мистецтва бароко – праці, що стосуються особливостей розвитку барокового виконавського стилю, містять його характеристику тощо, – дозволили здійснити періодизацію основних стадій розвитку вокальних виконавських традицій. Зокрема, встановлено, що розвиток вокального мистецтва тісно пов'язаний зі становленням оперного жанру на території Італії, Франції та інших країн Європи у XVII–XVIII ст. Вокальний стиль, який тільки у XIX ст. отримає назву *bel canto*, активно розвивається у барокових музичних школах під назвою *canto* або *canto figurato*. На розвиток мистецтва барокового співу мали вплив і місцеві вокальні традиції, тому історію вокального виконавства бароко слід періодизувати як за хронологічним принципом, так і за територіальним підходом.

Відтак, було виявлено чотири важливі етапи еволюції вокально-виконавської техніки у добу Бароко. Ранньобарокова форма співу виникла на території Італії наприкінці XVI ст. у зв'язку з виникненням жанру опери і розвивалась до другої третини XVII ст. Проникнення італійських музичних традицій та вокальної методики на територію Франції, у поєднанні з місцевою культурою співу спричинило розвиток її національного наспівно-декламаційного стилю кінця XVII ст. – початку

XVIII ст. У свою чергу, еволюція жанру опери на території Італії в середині XVII ст. призвела до формування різних шкіл співу, в межах яких було послідовно розвинено та укорінено системи вокального стилю *canto figurato* – старовинного бельканто. На початку XVIII ст. вокальний стиль *canto figurato* розповсюджується усією Західною Європою, а у пізній період розвитку Бароко у музиці – у 1720–1750-х рр. – технологічно ускладнюється. Зокрема, вокальні твори Г. Ф. Генделя цього періоду містять технічні вимоги, які прийнято відносити до стилю бельканто початку XIX ст.;

- у процесі вивчення специфіки вокальної методології раннього бароко було встановлено, що її основою став вокально-декламаційний стиль *concitato*, що склався у творчості К. Монтеверді на основі переосмислення традицій флорентійської та тосканської шкіл співу, авторських співацьких стилів Дж. Каччіні та Дж. Пері. Особливостями вокальної техніки даного періоду були превалювання декламаційного начала у співі над пісенним, володіння мистецтвом імпровізації, розвинені орнаментика та динаміка, система афектації, однорегістровий спів (з опорою на т. зв. «грудні голоси», іноді із залученням фальцету), високе ключичне дихання;

- досліджено, що французьку вокальну барокову техніку другої половини XVII – першої половини XVIII ст. було сформовано на основі синтезу італійської ранньобарокової методології співу з місцевими вокальними традиціями. Вокальний стиль цього періоду можна визначити, як наспівно-декламаційний, в якому пісенне начало превалювало, що було обумовлено особливостями французької музичної культури та специфікою мовлення. Еталоном звучання голосу вважався м'який ясний, рівно витриманий тон, а головним завданням методології співу було «розроблення віртуозної артикуляції гортані». Питанням розвитку дихання не приділялось достатньо уваги, співаки користувались грудним регістром

та фальцетом;

- встановлено, що у період кристалізації *bel canto* протягом другої половини XVII – початку XVIII ст. в системі музичних шкіл Італії було розроблено універсальну методологію опанування вокальної техніки. Її відзначала чітко вивірена послідовність у постановці та розвитку голосу та підпорядкування вокальної техніки драматургічній складовій музичних творів. Основними принципами вокальної професійності у цей період стали мистецтво поєднання орнаментики, філірування звуку, мистецтво непомітного поєднання двох реєстрів голосу, рівність тону, перехід на грудно-ключичне дихання, досконале володіння віртуозною технікою співу, обов'язкове знання системи афектації, майстерне використання різних динамічних нюансів;

- на основі дослідження еволюції композиторського стилю Г. Ф. Генделя виявлено, що у пізній оперно-ораторіальний період (1724–1759-ті рр.) вокальні партії його творів містять передумови до застосування вокальної техніки, появу якої прийнято відносити до кінця XVIII – початку XIX ст. Зокрема, аналіз його сопранових партій уможливорює застосування трьох реєстрів голосу, вирівняних тембрально, рівного звуковедення та досконалого легато, що, в свою чергу, вимагає використання і більш низького типу вокального дихання;

- огляд особливостей розвитку концертної практики у XX–XXI ст. сприяв висвітленню історичних передумов формування актуальних типів інтерпретування творів бароко. Зокрема, було встановлено, що академічний тип виконавської інтерпретації виник у першій половині XX ст. на основі виконання барокової спадщини шляхом опори на вокальні традиції школи академічного співу. Наприкінці 1970-х рр. на оперній сцені були здійснені перші спроби реконструкції вокальних технологій бароко, що складає сутність автентичного типу інтерпретування. Нарешті, на початку XX ст. виник синтезований тип інтерпретації творів бароко, заснований на

поєднанні виконавської методології сучасної загальноєвропейської школи академічного співу з елементами барокової вокальної техніки. На сьогодні у виконавській практиці чітко вирізняються академічний, автентичний та синтезований типи інтерпретування барокових вокальних творів;

- аналізуючи українську концертну-виконавську практику ХХ–ХХІ століть було встановлено, що на вітчизняній сцені барокова музика протягом багатьох десятиліть знаходила втілення у талановитих, переконливих з жанрово-стильової точки зору інтерпретаційних версіях. Так, встановлено, що на межі ХХ–ХХІ століть панувала традиція виконання барокових творів у академічному ключі. Обширні барокові програми, виконані В. Антонюк, О. Басистюк, Л. Забілястою, здебільшого виконувалися із застосуванням надбань сучасної виконавської школи. Їм були притаманні бездоганна вокальна техніка, повноцінна опора на дихання, політний дзвінкий звук, тембрально вирівняні регістри, рівномірно озвучені різні відтинки діапазону голосу. Логіка організації композиції в таких виконавських версіях підкорялася романтичному принципу наскрізної організації мелодичного матеріалу – відрізнялася довгим фразуванням, широким розвитком мелодичної лінії. На подібних традиціях на початку ХХІ століття будувалися і концертні програми з барокових творів солістів Національного будинку органної музики – І. Іщака, М. Ліпінської, В. Чікірова, С. Котка;

В останні роки на українській концертно-камерній сцені з'явилася і традиція виконання старовинної музики і в автентичному ключі. Проаналізовані виконавські версії О. Табуліної, О. Пасічник та Ю. Міненка дозволили виявити цікаві тенденції в інтерпретуванні співаками старовинного вокального стилю. Так, зокрема, О. Табуліна активно працює в стилістиці періоду «класичного» бароко, О. Пасічник дотримується засад сучасної академічної школи, але під час співу відтворює пізньобарокові вокальні традиції. Контртенор Ю. Міненко виконує барокову музику різних

періодів і, відповідно, залучає до свого виконавського арсеналу виконавські традиції, притаманні різним періодам розвитку вокальної техніки бароко;

- Спираючись на результати здійсненого нами аналізу методології барокового співу та на узагальнені в роботі типи інтерпретування барокової музики у сучасному мистецтві, в межах практичної складової творчого проєкту було представлено власні виконавські версії барокових творів, інтерпретованих у синтезованому ключі. У програмі було представлено як ранньобарокові (К. Монтеверді) та французькі барокові (А. Кампра) зразки, так і твори періоду «класичного» (А. Скарлатті, А. Кальдара, А. Лотті, К. Ф. Поллароло) та пізнього (А. Вівальді, Г. Ф. Гендель, Н. Порпора та Дж. Б. Перголезі) бароко. Відповідно, на основі академічної вокальної техніки ми додавали впізнавані барокові вокальні елементи, що стосувалися декламаційності та дбайливого інтонування слів в ранньобароковому творі; роботи з динамікою та артикуляцією у французькій бароковій арії; роботи зі словом, тембром, динамікою, орнаментикою в класичному та пізньому бароко.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абебе О. Н. Традиция клавесинного исполнения сонат Д. Скарлатти в современную эпоху. *Молодий вчений* : науковий журнал. № 10 (74). 45–49. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/1660> (дата звернення 16.07.2022).
2. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства* / отв. ред. Л. С. Неболюбова. Киев : КГК, 1989. С. 132–142.
3. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. 3-тє вид., допов. і перероб. Київ, 2017. 218 с.
4. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навч. посібник. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.
5. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. 2-ге вид. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
6. Арнонкур Н. Музыка мовою звуків. Шлях до нового розуміння музики / пер. Г. Курков. Суми : Собор, 2002. 184 с.
7. Артюхова Л. Я. Вокальна музика бароко у репертуарі сучасних українських співаків: актуальні тенденції та перспективи розвитку. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор.: М. Пантюк та ін. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 59. С. 43–48.
8. Артюхова Л. Я. Реконструкція технологічних моделей автентичного типу виконання творів доби Бароко. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих

- вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор.: М. Пантюк та ін. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 56. С. 32–39.
9. Вахранев Ю. Ф. Исполнение музыки: (поэтика). Харьков, 1994. 336 с.
 10. Величко О. Виконавські вектори старовинної музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»* / голов. ред. О. Смоляк; редкол. : М. Станкевич, Н. Урсу, О. Біба. Тернопіль : ТНПУ, 2015. № 1 (Вип. 33). С. 89–93.
 11. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
 12. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практично-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаністаінтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 20 с.
 13. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного. Київ : Мистецтво, 1991. 347 с.
 14. Герасимова-Персидская Н. А. О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 3–8.
 15. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1994. 320 с.
 16. Говорухина Н. О. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20 : *Мистецтво «Від існуючого до виникаючого»*. С. 56–67.

17. Говорухина Н. О. Искусство контратеноров в современном культурном пространстве. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. Харків, 2017. Вип. 10. С. 252–265.
18. Горюхина Н. А. И. С. Бах и современность. Київ : Музична Україна, 1985. 159 с.
19. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры* : сб. ст. / сост. И. Н. Юдкин. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 2. С. 52–64.
20. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 40 с.
21. Єрошенко О. В. Вокальне виконавство доби бароко в світлі теорії афектів. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2018. № 1. С. 49–56.
22. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo musicus : монографія. Київ : ArtHuss, 2018. Т. 1. 440 с.
23. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : монографія. Київ : ArtHuss. 2020. Т. 2. 256 с.
24. Жукова О. А. Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації. *Українське музикознавство* : наукове видання. Київ, 2018. 20 с.
25. Ігнатенко Є. В. «Високий стиль» хорового концерту кінця XVII–XVIII ст.: до проблеми музично-поетичної цілісності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00. Київ, 2005. 20 с.
26. Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 1995. Вип. 25. С. 108–115.
27. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : монографія. Київ : Відродження, 2000. 102 с.

28. Коденко І. І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2021. 19 с.
29. Коденко І. І. Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків, 2019. Вип. XVII. С. 261–279.
30. Коденко І. І. Координати драматургічної цілісності в автентичному виконавстві (на прикладі романтичної і барокової інтерпретацій концерту для скрипки, струнних і basso continuo а-moll Й. С. Баха). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків, 2018. Вип. 4. С. 116–127.
31. Коденко І. І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2020. Вип. №56. С. 93–105.
32. Коденко І. І. Формирование аутентичного исполнительства как тенденция музыкальной культуры ХХ–ХХІ ст. *Science Review*. № 9 (26). Warsaw : Scientific Educational Center, November, 2019. С. 12–18.
33. Козак А. И. Кристаллизация семантических ритмоинтонационных формул движения в европейской музыке. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society*. Warsaw, 2019. P. 49–54.
34. Козак А. И. Способы интерпретации предполагаемого смысла музыкального произведения. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society*. Warsaw, 2018. P. 40–44.
35. Козак О. І. Трансформації моделей симфонічного мислення в українській музичній культурі ХХ ст. *Культура України. Серія «Мистецтвознавство»* : зб. наук. пр. Харків, 2015. Вип. 51. С. 4–13.
36. Кононова М. В. Значення типів виконавської інтерпретації в процесі освоєння нової традиційності виконавства. *Науковий вісник*

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
Київ, 2011. Вип. 95. С. 104–110.

37. Кононова М. В. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2009. 206 с.
38. Кононова М. В. Романтичний тип виконавської інтерпретації у сучасній музичній практиці. *Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі* : мат-ли міжн. наук.-практ. онлайн-конф-ї. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 136–141.
39. Котляревская Е. Интерпретирование как специфическая форма творческой деятельности. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 167–176.
40. Кочубейник О. М. Автентичність особистості в інтерсуб'єктивному просторі : автореф. дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.05. Київ, 2011. 32 с.
41. Лазаревич Є. Естетико-стильові засади виконавства Візантійського хору М. Антоновича з погляду історично інформованого напрямку. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. Лисенка / голов. ред. І. Пилатюк. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. Ч. 3 (25). С. 76–86.
42. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства: автореф. дис. ... канд. искусств-я: 17.00.02. Киев, 1990. 18 с.
43. Малишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
44. Медведнікова Т. О. Проблематика автентичного виконання творів епохи бароко на органі. Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва України. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 16. Дніпро, 2019. С. 42–53.

45. Морозова Л. О. Емма Кіркбі: Те, що зараз вважають оперою, – це прекрасний крик (Київ, 03.10.2017 р.) URL: https://lb.ua/culture/2017/10/03/378212_emma_kirkbi_te_shcho_zaraz_vva_zhayut.html. (дата звернення 12.12.2022).
46. Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 28: Семантичні аспекти слова в музичному творі. С. 3–14.
47. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ, 2012. 272 с.
48. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Киев, 1994. 157 с.
49. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. 180 с.
50. Ніколаєвська Ю. В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практикитики освіти. Харків, 2017. 94 с.
51. Попова А. Б. Дослідження проблем музичної риторики в українському музикознавстві. *Культура і мистецтво у сучасному світі / Київський національний університет культури і мистецтв*. Збірник наукових праць. Київ, 2015. Вип. 16. С. 171–177.
52. Путятицька Л. В. Зразки монодії Джуліо Каччіні як приклад творчого осмислення музичної естетики Флорентійської камерати. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2014. Вип. 18. 173 с.
53. Свириденко Н. С. Книга Ванди Ландовської «Старовинна музика». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої*

- культури. Київ : Київський ун-т імені Б. Грінченка, 2016. Вип. 24. С. 324–332.
54. Свириденко Н. С. Стилiстика виконання старовинної музики на прикладі творів І. С. Баха : навч.-метод. посiбник. Київ : Київський ун-т імені Б. Грінченка, 2017. 242 с.
55. Сикорская Н. В. Основные аспекты исполнительского стиля барокко: опыт обобщения с позиций современной науки и практики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2014. Вип. 109. С. 115–134.
56. Сирятская Т. А. Исполнительская интерпретация в аспекте психологии личности музыканта-артиста : дисс. ... канд. искусств-я : 17.00.03. Харьков, 2008. 204 с.
57. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков : монография. Харьков : ХДАК, 2000. 305 с.
58. Стахевич О. Г. Основы вокальной педагогики. Суми, 2002. 92 с.
59. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 40 : Музичне виконавство. Кн. 10. С. 180–190.
60. Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 178–183.
61. Черкашина-Губаренко М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття : навч. посiб-к. Київ, 1998. 384 с.
62. Чжан М. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія дис : ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2019. 194 с.
63. Чжу Л. Творчість Лей Сюй у контексті проблеми історично інформованої виконавської інтерпретації європейської камерно-

- вокальної музики в Китаї. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових статей / ред.-упор. Громченко В. В. Дніпро : Грані, 2017. Вип. 21. С. 400–415.
64. Agricola J. F. Anleitung zur Singkunst / Faksimile-Neudr. mit Nachwort und Kommentar von K. Wichmann. Wiesbaden, 1996. 517 p.
65. Amstad M. Das berühmte Notenblatt des Porpora. Die Fundamentalübungen des Belcanto Schule. *Musica XXIII*. 1969. P. 453–455.
66. Algarotti F. Saggio sopra l'opera in musica. Livorno : Per. M. Coltellini, 1763. 157 p.
67. Arlberg H. Belcanto. Der Lückenlose weg zur altitalienischen gesangstechnik. Leipzig, 1933. 217 p.
68. Aldrich P. Rhythm in seventeenth century Italian monody. New York : Norton & Co., 1966. 188 p.
69. Bacilly B. D. L'Art de bien chanter (1679). Genève : Minkoff Reprints, 1971. 430 p.
70. Bianconi L. Music in the seventeenth century. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 346 p.
71. Bianconi L., Walker T. Production, consumption and political function of seventeenth-century opera. *Early Music History*. Cambridge : Cambridge University Press, Oct. 1984. Pp. 209–296.
72. Blanchard R., Candé R. de. Dieux et Divas de l'Opéra. Paris : Edition Fayard, 2004. 836 p.
73. Blaukopf K. Probleme der Raumakustik und des Horverhaltens. *Musikalische Zeitfragen*. T. XIII : Alte Musik in unsere Zeit. Kassel-Basel, 1986. P. 61–71.
74. Blume F. Renaissance and Baroque Music: A Comprehensive Survey / Tr. by M. D. Herter Norton. New York : W. W. Norton and Company, 1967. 192 p.

75. Bonini S. *Discorsi e regole sopra la musica*. Cremona : Fondazione Claudio Monteverdi, 1975. 127 p.
76. Bowen Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*. Vol. 11. 1993. № 2. P. 139–173.
77. Bukofzer M. *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton Company Inc., 1947. 489 p.
78. Burkholder P., Grout D. J., Palisca C. V. *A History of Western Music*. Tenth Edition. New York :W. W. Norton & Company Inc., 2019. 1084 p.
79. Caccini G. Dedicataria e prefazione a *Le Nuove Musiche*. *L'origine del melodrama* / Ed. A. Solerti. Torino, 1903. P. 53–71.
80. Caccini G. *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. *L'origine del melodrama* / Ed. A. Solerti. Torino, 1903. P. 72–75.
81. Chung-Ahn G. *An Introduction to the Art of Singing Italian Baroque Opera: A Brief History and Practice*. Los Angeles, 2015. 94 p.
82. Collins M. *Dramatic Theory and the Italian Baroque Libretto*. *Opera & Vivaldi*. Austin : University of Texas Press, 1984. P. 15–40.
83. Conforti G. L. *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*. Roma, 1593 (?1603) / Facs. Nabu Press, 2011. 64 p.
84. Corbin S. *L'Église à la conquête de sa musique*. Paris : Galimard, 1960. 309 p.
85. Covell R. *Voice Register as an Index of Age and Status in Opera Seria*. *Opera & Vivaldi*. Austin : University of Texas Press, 1984. P. 193–210.
86. Della Corte A. *Canto e bel canto*. Torino : G. B. Paravia & C., 1933. 274 p.
87. Dikmans G. *Introduction to Historically Informed Performance Practice*. URL: <http://earlymusic.dikmans.net/introduction-to-historically-informed-performance-practice/> (date of access – 13.04.2022).

88. Dolmetsch A. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Washington : University of Washington Press, 1969. 512 p.
89. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. New York : W. W. Norton & Company, 1989. 766 p.
90. Dorian F. *The History of Music in Performance*. New York : W. W. Norton & Company, 1966. 408 p.
91. Dreyfus L. *Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century*. *The Musical Quarterly*. Vol. LXIX. 1983. № 3. P. 297–322.
92. Elliott M. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. Yale: Yale University Press, 2008. 368 p.
93. Fellerer K. *Deutsche Gregorianik im Frankenreiche // Regensburg*, 1941.
94. Ferand E. T. *Improvisation in nine centuries of western music : an anthology with a historical introduction*. *Anthology of music : a collection of complete musical examples illustrating the history of music* / ed. by K. G. Fellerer. Vol. 12 : Musikwerk (Anthology of music). № 12. Köln : Arno Volk Verlag, 1961. 123 p.
95. Fortune N. *Italian 17th-century singing*. *Music and Letters*. Issue 3. Vol. XXXV. July, 1954. Pp. 206–219.
96. Fournier Ch. *Le Théâtre français au XVI^o et XVII^o siècle*. Paris, 1871. 582 p.
97. Fuchs V. *The Art of Singing and Voice Technique: A Handbook for Voice Teachers for Professional and Amateur Singers*. London : Riverrun Press, 1963. 219 p.
98. Fuller D. *The performer as composer*. *Performance practice: music after 1600*. London : Macmillan, 1989. P. 117–132.
99. Giustiniani V. *Discorso sopra la musica (1628)*. *L'origine del melodrama* / Ed. A. Solerti. Torino, 1903. P. 98–128.

100. Giles P. The counter tenor. London : Frederick Muller Limited, 1982. 250 p.
101. Greenlee R. Dispositione di voce: passage to florid singing. *Early Music*. Oxford University Press, Feb. 1987. Vol. 15. № 1. Pp. 47–55.
102. Haböck F. Die Kastraten und Ihre Gesangskunst : Eine Gesangsphysiologische, Kultur- und Musikhistorische Studie. Stuttgart – Berlin – Leipzig : Deutsche Verlags-Antstalt, 1927. 510 s.
103. Hammerstein R. Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Munchen : Francke, 1962. 303 s.
104. Harnoncourt N. The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart. Amadeus Press, 1997. 225 p.
105. Heriot A. The Castrati in Opera. London : Da Capo Press, 1975. 243 p.
106. Höpfel J. Innsbruck – Residenz der alten Musik. Wien : Tyrolia Verlaganstalt, 1989. 168 s.
107. Hough W. The Historical Significance of the Counter-Tenore. *Proceedings of the Musical Association*. Vol. 64. Cambridge University Press, 1937. Pp. 1–24.
108. Huzhva O., Mykolaichuk N. Інтерпретація вокальної музики епохи бароко на сучасному етапі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. Вип. 16. С. 151–162.
109. Kimbell G. Handel on the Stage: An Introduction. Cambridge University Press, 2016. 226 p.
110. Kirby F. E. Hermann Finck on Methods of Performance. *Music and Letters*. Vol. 42. Issue 3. Oxford University Press, July 1961. Pp. 212–220.
111. Landowska W. Music of the past. New York : A. A. Knopf. 1924. 185 p.
112. Le Cerf de la Viéville J.L. Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Paris : Editions Minkoff, 1993. 69 p.

113. Mancini D. *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*. Milan, 1776 / Translated into English by P. Buzzi. Boston : The Gorham Press, 1912. 387 p.
114. Marpurg Fr. W. *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders*. Leipzig, 1775. 171 p.
115. Neumann F. H. *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music with Special Emphasis on J. S. Bach*. London, 1978. 648 p.
116. *Opera and Vivaldi* / edited by M. Collins and E. K. Kirk. University of Texas Press, 1984. 408 p.
117. *L'Orfeo. Favola in Musica di Claudio Monteverdi. Rappresentata in Mantova l'anno 1607 et novamente data en luce da G. Francesco Malipiero*. London : J & W. Chester LTD, 1923. 132 p.
118. Ott K., Ott E. *Handbuch der Verzierungskunst in der Musik*. Munchen, 1997. B. 2 : Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750. 511 p.
119. Palisca C. V. *Baroque Music*. New Jersey, 1981. 300 p.
120. Petit P. *Lulli et Molière*. Paris, 1974. 239 p.
121. Pirrotta N. *Commedia dell'arte and Opera. Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. London, 1984. P. 343–360.
122. Prunieres H. *L'opera italien en France avant Lulli*. Paris, 1975. 463 p.
123. Quantz J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752. 394 s. URL: <https://archive.org/details/VersuchEinerAnweisungDieFlteTraversireZuSpielen1752/page/n3/mode/2up> (date of access 19.10.2021).
124. Ragueneau F. *Paralèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*. Paris, 1702. *L'origine del melodrama* / Ed. A. Solerti. Torino, 1903. P. 113–128.
125. Ringer M. *Opera's First Master. The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*. Amadeus Press, 2006. 326 p.

126. Rolland R. Haendel / Pref. D. Fernandez. Paris : Actes Sud, 2005. 256 p.
127. Rolland R. Musiciens d'autrefois / Pref. G. Cantagrel. Paris : Actes Sud, 2014. 288 p.
128. Rolland R. Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. London : Wentworth Press, 2018. Vol. 71. 352 p.
129. Sachs C. Real-Lexikon Der Musikinstrumente. 2nd Revised & Enlarged edition. London : Dover Publications, 1964. 452 s.
130. Sachs C. The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and the Dance. New York : W. W. Norton, 1946. 388 p.
131. Sachs C. The Rise of Music in the Ancient World: East and West. London : Dover Publications, 2008. 336 s.
132. Sadie J. A. Companion to Baroque Music. Oxford : Oxford University Press. 1998. 568 p.
133. Sanford S. A. A Comparison of French and Italian Singing in the Seventeenth Century. *Journal of Seventeenth Century Music*. 1995. Vol. 1. № 1. University of Illinois. URL: <https://sscm-jscm.org/v1/no1/sanford.html> (date of access 25.03.2023).
134. Sherman B. Inside Early Music: Conversations with Performers. Oxford : Oxford University Press. 1997. 431 p.
135. Stefani G. Musica barocca. Poetica e ideologia. Milano : Bompiani, 1987. 262 p.
136. Strohm R. Music in Late Medieval Bruges (Oxford Monographs on Music). Oxford University Press, 1991. 273 p.
137. Szabolcsi B. A History of Melody. London : Barrie and Rockliff, 1965. 312 p.

138. Taruskin R. The Pastness of the Present and the Presence of the Past. *Authenticity and early music: a symposium* / N. Kenyon, ed. Oxford : Oxford University Press, 1988. P. 90–154.
139. Tosi P. Observation on Florid Song. Ed. E. Galliard. London, 1743 / Facs. Geneva, 1978. 92 p.
140. Turner E. O. The interpretation of Music: A Theory of Communication. *The Musical Quarterly*. Vol. XXX. Issue 3. 1944. P. 297–306 p.
141. Zoltai D. Ethos und Affekt. Berlin : Akademie Verlag. 1971. 274 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Афіша концерту-іспиту «Перлини вокального бароко» на здобуття освітньо-творчого ступеня «Доктор мистецтва» в рамках творчого мистецького проєкту. 22 серпня 2023 року.

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Кафедра камерного співу

22 серпня
16:00

Малий зал
імені О. С. Тимошенка
НМАУ імені П. І. Чайковського

ПЕРЛИНИ ВОКАЛЬНОГО БАРОКО
концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеня
«ДОКТОР МИСТЕЦТВА»

в рамках творчого мистецького проєкту
**«ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ БАРОКО
ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ
В УКРАЇНСЬКІЙ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ
ПРАКТИЦІ ХХІ СТОЛІТТЯ»**

Людмила АРТЮХОВА (сопрано)
творча аспірантка кафедри камерного співу

Дмитро ПІВНЕНКО (фортепіано)
лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів

творчий керівник – Валентина Геніївна АНТОНЮК
народна артистка України, доктор культурології, професор,
завідувач кафедри камерного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського

науковий консультант – Марія Віталіївна КОНОНОВА
заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства,
старший викладач

ВХІД ВІЛЬНИЙ
2023

Додаток 2. Проведені сольні концерти в рамках творчого мистецького проєкту.

«Вокальне бароко: вибрані твори» (Малий зал імені О. С. Тимошенка НМАУ імені П. І. Чайковського, 24 вересня 2022 р., Київ). Людмила Артюхова (сопрано), Дмитро Півненко (фортепіано);

«Перлини вокального бароко» (Музей видатних діячів української культури імені Лесі Українки, 27 листопада 2022 р., Київ). Людмила Артюхова (сопрано), Дмитро Півненко (фортепіано);

«Від бароко до модернізму» (Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого, 17 лютого 2023 р., Київ). Людмила Артюхова (сопрано), Дмитро Півненко (фортепіано);

«Перлини вокального бароко» (Малий зал імені О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського, 22 серпня 2023 р., Київ). Людмила Артюхова (сопрано), Дмитро Півненко (фортепіано). Даний концерт представлений на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтва» в рамках творчого мистецького проєкту «Еволюція вокального стилю бароко та його відображення в українській концертно-виконавській практиці XXI століття».

Додаток 3. Апробація матеріалів дослідження на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

01.10.2022 – «Відтворення історичних моделей виконання вокальної музики Бароко на сучасній сцені: теорія, технологія, практика». *Слухач у смисловому просторі музичного твору*. XXI-та науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022;

16.12.2022 – «Українські співаки – виконавці барокового репертуару». *Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків*. IX-та Міжнародна

науково-практична онлайн-конференції «Мистецькі родини (ювілейні дати)». Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022;

20-21.05.2023 – «Вокально-виконавське мистецтво доби Бароко у XXI столітті». *Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі*. IV Міжнародна науково-творча конференція. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, Рада молодих вчених ХНУМ імені І. П. Котляревського 2023.

Додаток 4. Публікації у наукових виданнях за темою наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту.

1. Артюхова Л. Я. Реконструкція технологічних моделей автентичного типу виконання творів доби Бароко // *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 56. С. 32–39. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/56_2022/part_1/5.pdf;

2. Артюхова Л. Я. Вокальна музика бароко у репертуарі сучасних українських співаків: актуальні тенденції та перспективи розвитку // *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 59. С. 43-48. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/59_2023/part_1/5.pdf