

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 784.034.7:784«19/20»:781

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-5>**Людмила АРТЮХОВА,***orcid.org/0000-0003-2163-2456*

творча аспірантка кафедри камерного співу

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна) *milaaa.art777@gmail.com***РЕКОНСТРУКЦІЯ ТЕХНОЛОГІЧНИХ МОДЕЛЕЙ АВТЕНТИЧНОГО ТИПУ
ВИКОНАННЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ДОБИ БАРОКО**

У статті обґрунтовується актуальність теоретичного осмислення проблеми реконструкції технологічних моделей автентичного типу виконання творів доби Бароко в сучасній вокальній практиці. З цією метою у роботі аналізується процес впровадження вокальної спадщини доби Бароко у виконавську практику у XX-му – XXI-му ст., досліджуються окремі виконавські інтерпретації, в яких реставруються технологічні підходи до виконання вокальних творів доби Бароко. Дані інтерпретаційні версії порівнюються зі старовинними технологічними моделями співу, що побутували в той чи інший історичний відрізок доби Бароко на практиці, що уможливило виокремлення та дослідження різних технологічних комплексів засобів вокальної виразності, застосовуваних співаками під час виконавсько-стильової реконструкції вокальних творів Бароко.

Методологія дослідження у статті базується на застосуванні культурно-історичного та компаративного методів у процесі порівняння виконавських моделей минулого та сучасності, методів цілісного та інтонаційного аналізу, для виявлення специфічних характеристик виконавських версій вокальних творів Бароко; порівняльно-типологічного методу в процесі узагальнення особливостей автентичного типу виконання вокальної барокової музики. Наукова новизна статті полягає у здійсненому вперше аналізі автентичного типу інтерпретації на матеріалі виконання вокальної музики Бароко. Обраний ракурс дослідження дозволив виявити передумови для формування окремих тенденцій у виконавському напрямі, присвяченому реставрації автентичних способів звуко-видобування та голосоутворення у старовинній вокальній музиці; вперше було проаналізовано різні технологічні підходи до виконання барокової вокальної музики у сучасній виконавській практиці.

Здійснений у межах статті аналіз виконавських версій, які відносяться до автентичного типу інтерпретації, 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 вокально-технологічна модель виконання творів, написаних у період т. зв. раннього Бароко; вокально-технологічна модель, що відтворює мистецтво володіння голосом у період т. зв. «класичного» Бароко; виконавська інтерпретаційна модель, що відтворює виконавську технологічну модель пізньобарокового періоду.

Ключові слова: вокальне мистецтво доби Бароко, виконавська інтерпретація, автентичний тип вокального виконавства, історичні технологічні моделі барокового співу.

Liudmyla ARTIUKHOVA,*orcid.org/0000-0003-2163-2456*

Art Graduate Student at the Department of Chamber Singing

National Musical Academy Named by P.I. Tchaikovsky

(Kyiv, Ukraine) *milaaa.art777@gmail.com***RECONSTRUCTION OF TECHNOLOGICAL MODELS OF THE AUTHENTIC TYPE
OF PERFORMANCE OF BAROQUE VOCAL PIECES**

The article substantiates the relevance of the theoretical understanding of the problem of reconstruction of technological models of the authentic type of performance of works of the Baroque era in modern vocal practice. For this purpose, the article analyzes the process of introducing the vocal heritage of the Baroque era into performing practice in the XXth – XXIst centuries, investigates individual performing interpretations, in which technological approaches to the performance of vocal works of the Baroque era are restored. These interpretation versions are compared with ancient technological models of singing that were used in one or another historical segment of the Baroque era in practice, which made it possible to distinguish and study various technological complexes of means of vocal expressiveness used by singers during the performance and stylistic reconstruction of Baroque vocal works.

The research methodology is based on the application of cultural-historical and comparative methods in the process of comparing performance models of the past and the present, methods of holistic and intonation analysis, to identify

specific characteristics of performance versions of Baroque vocal works; comparative-typological method in the process of summarizing the features of the authentic type of performance of vocal Baroque music. The scientific novelty of the article consists in the first analysis of an authentic type of interpretation based on the performance of Baroque vocal music. The chosen perspective of the research made it possible to reveal the prerequisites for the formation of individual trends in the performance direction, dedicated to the restoration of authentic methods of sound production and voice formation in ancient vocal music; for the first time, various technological approaches to the performance of Baroque vocal music in modern performing practice were analyzed.

The analysis of the performance versions, which belong to the authentic type of interpretation, carried out within the article, 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 a vocal-technological model of performance of works written in the period of the so-called early Baroque; a vocal-technological model that reproduces the art of mastering the voice in the period of the so-called "classical" Baroque; performing interpretation model that reproduces the executive technological model of the late Baroque period.

Key words: *Vocal Art of Baroque Era, performing interpretation, authentic type of vocal performance, historical technological models of Baroque singing.*

Постановка проблеми. Активний процес реставрації й імплементації вокальних перлин доби Бароко у виконавську практику триває на світовій академічній сцені вже понад сто років. Співаки, диригенти та режисери перетворилися на активних дослідників старовини, а виконавська діяльність стала нерозривно поєднаною з науково-пошуковою. Сучасний виконавський контент барокової музики представлений достатньо розглянуто, особливо в напрямку інтерпретації творів цього періоду співаками, що здійснюють спроби реставрації технологій минулого. Вокальні твори Бароко охоплюють велетенський часовий проміжок – понад сто п'ятдесят 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. Здійснюється активний пошук манер виконання, максимально стилістично наближених до історично достовірної манери співу (автентичної), притаманної добі Бароко. Таким чином, постає проблема виявлення окремих форм автентичного типу інтерпретування на основі дослідження вокально-технологічних комплексів виконавських версій музики Бароко у ХХ–ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сектор вокального виконавства, присвячений творчо-пошуковій роботі над відтворенням історично правдивих технологій співу, що побутували в добу Бароко, або ж так зване «історично проінформоване виконавство» – достатньо популярний напрям розвитку сучасного вокального мистецтва. Однак, даний дослідницький аспект у науковій літературі представлений все ж невеликою кількістю літератури. Актуальними розробками в даній галузі залишаються твори відомого виконавця-практика (віолончеліста,

гамбіста, диригента) та теоретика, дослідника «автентичного» підходу до виконання творів минулого Н. Арнокура «Музика мовою звуків. Шлях до нового розуміння музики» (Арнокур, 2002). Ретельно працюючи над відтворенням автентичного барокового звучання на музичних інструментах, осмислюючи методичні підходи до виконання музики, зібрані та упорядковані старовинними майстрами-виконавцями, цей автор та виконавець здійснив ряд яскравих постановок та виконань барокових творів, подарувавши публіці унікальну можливість зануритися у дбайливо відтворену звукову атмосферу бароко ще у 1970-х рр. Даний напрям у виконавстві набув популярності спершу в інструментальній музиці, пізніше (наприкінці 1990-х рр. – на початку ХХІ ст.) й у вокальній. Це призвело до появи ряду теоретичних досліджень, у яких тенденція до реставрації автентичних технологічних виконавських комплексів минулого, розглядається як одна з форм основних *tuniv* виконавського інтерпретування. Зокрема, в українському виконавстві на особливостях барокової форми інтерпретування музики минулого, як певній усталеній традиції, акцентує увагу М. Кононова (Кононова, 2009). Дослідниця розглядає в цьому контексті *автентичність* як форму побутування музично-виконавського мистецтва, його естетичних настанов, особливостей інструментарію, специфіки виконавських засобів по відношенню до сучасної йому музичної ситуації (Кононова, 2011). Більше актуальних робіт існує в площині дослідження комплексів музично-виражальних засобів вокального виконавства доби Бароко, окремих аспектів технології виконання. В цьому контексті виділяються роботи І. Коденко (Коденко, 2020), О. Гужви та Н. Миколайчук (Huzhva, Mykolaichuk, 2019), що розглядають виконавські вимоги до вокаліста, які відповідають особливостям трактування барокової партитури, з точки зору історично інформованого

виконавства; О. Табуліна, що досліджує голосове вібрато в бароковій вокальній музиці тощо (Табуліна, 2021). Разом з тим, розмаїте автентичне вокальне мистецтво Бароко, його естетична природа та специфіка потребує збільшення кількості робіт, присвячених розкриттю таємниць виконавської технології того часу.

Відповідно, **метою статті** є здійснення аналізу технологічних моделей барокового співу, які відповідають різним часовим періодам розвитку вокального мистецтва Бароко та приклади їх реставрації у вокальному виконавстві ХХ–ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Здебільшого, аналізуючи виконавські технологічні особливості вокального мистецтва доби Бароко, дослідники – теоретики та практики аналізують художні засоби та окремі прийоми не з процесуальної історичної точки зору, а як певні конкретні історичні артефакти. Натомість, доба Бароко тривала понад сто п'ятдесят років і, звичайно, що вокальне мистецтво з точки зору технології протягом цього часу кардинально змінювалося. У виконавській практиці найчастіше вокальна музика Бароко трактується одноманітно, з опорою на узагальнений «автентичний» технологічний виконавський комплекс. Однак, аналіз музичних творів минулого та вокальних трактатів від майстрів, віддалених між собою у часі, проте, об'єднаних історичним відрізком, що називається «добою Бароко» демонструє наявність різних підходів до трактування вокального мистецтва, його природи й технології. Показовими у цьому сенсі є вже згадані вище спроби реставрації старовинних манер виконання минулого, в т. ч. вокальної технології, здійснені Н. Арнонкуром відносно перлини ранньобарокової музики – опери «Коронація Поппеї» (італ. *«L'incoronazione di Poppea»*) К. Монтеверді. Відома оперна постановка 1979 року (диригент-постановник Н. Арнонкур та режисер Ж. П. Поннель) увійшла в історію вокального виконавства як один з перших відомих прикладів реставрації барокової виконавської технології у вокальній музиці. Усі учасники вистави – і співаки, й артисти оркестру, що грали на барокових інструментах, відтворювали не тільки методику виконання, але й закони композиційної будови барокової театральної драми на сцені. Дана постановка не була повною реставрацією, зокрема, головну чоловічу партію Нерона, написану для кастрата-сопрано, виконував відомий оперний тенор Ерік Таппі (Нерон). Однак, це пояснюється тим, що наприкінці 1970-х вокальне мистецтво контртенорів не було розвиненим настільки, як тепер, тому постановники проекту сконцентрували увагу на

вирішенні інших естетичних завдань, зокрема, відтворення характеру та забарвлення звучання, притаманному історичному проміжку раннього Бароко.

З метою аналізу виконавських технологій, характерних для періоду, коли творили музиканти – сучасники К. Монтеверді, вдамося до аналізу відреставрованих елементів співу на прикладі кульмінаційної і, водночас, фінальної сцени опери – дуєти Нерона та Поппеї у виконанні Е. Таппі та Р. Якар.

Дует відображає сцену прощання Нерона і Поппеї. Відповідно до змісту опери, Нерон закоханий у Поппею, тому провідним афектом, який впливає на організацію його вокальної партії є любов. Згідно з теорією афектів, завданням якої була своєрідна «матеріалізація» почуттів у звуках, цей стан повинен був виконуватися яскравим тембром, дзвінко, з інтонаціями радості. Афект любові у виконавській версії Е. Таппі досягається за допомогою застосування чіткої дикції, точної інтонації, політності звуку. Сцена наповнена пристрастю прощання між закоханими. Текст є основною підказкою, від якої відштовхуються співаки, намагаючись відтворити технологічні засоби, притаманні бароковій теорії афектів відносно вказівок до створення різних емоційних станів. Наприклад, запитання *«Tornerai?»* (іт. – *«ти повернешся?»*) у партії Поппеї звучить досить стверджено й наполегливо. В самій інтонації запитання в голосі співачки вже звучить як передумова для відповіді, що не передбачає відмови. Відповідаючи, Нерон, зачарований Поппеєю, порівнює її з божеством, затосовуючи афект, який у бароковій сітці відповідав передачі надприродних характеристик. Це виражено у яскраво проартикульованій вимові та різкому динамічному вигуку, що відповідає стану вищої схвильованості. Зміна настрою героїв простежується і в характері декламування тексту, і в зміні основного ладу тональності. Слова *«non temer»* (іт. – *«не бійся»*) супроводжуються мінорною гармонією, на тексті *«Il cor da le tue stelle mai non si disvelle»* (іт. – *«від твоїх очей, які наче зірки, неможливо відірвати серце»*), що звучить як відповідь на запитання Поппеї, на зміну приходить мажорна тональність. Співаючи дуєтом, виконавці часто затримують темп на дисонансах, підкреслюючи їх значимість, що характеризує та посилює афект кохання. Цікаво обігрується мелодія на словах *«splendor»* (іт. – *«сяння»*) та *«deita»* (іт. – *«божество»*). Ці два слова в обох вокальних партіях виділяються застосуванням фігур складного і розлогого орнаментального колоруювання співу. Важливе запитання Поппеї *«Tornerai?»*

повторюється декілька разів і від репліки до репліки звучить з усе більш зростаючою динамікою, закликаючи Нерона до ствердної відповіді. У виконанні Р. Якар заклик звучить надзвичайно виразно та декламаційно. Під час першого запитання тон співачки є приглушеним та затемненим, другий раз звучить голосніше, з відтінком нетерпіння, що виражено за допомогою прийому *portamento* на розтягнутому протяжному першому складі слова «*tornerai*». Втретє питання звучить впевнено і пристрасно, співачка м'яко атакує перший склад і застосовує на ньому прийом різкого динамічного збільшення звуку, виримуючи ноту на *fermato*, після чого переходить до другого складу за допомогою прийому *portamento*. Загалом, виконавська техніка, застосована співаками, суттєво різниться від звичних академічних слухових установок. Обидва вокалісти детально та старанно об'єктивують елементи системи барокової афектації на практиці. Незвичним для слухача ХХ та ХХІ ст. тут є, перш за все, швидка зміна різних емоційних станів у вокальних партіях – адже не тільки окремі фрази, але й часто кожне вимовлене слово могло впливати на зміну афекту, а відповідно, і на зміну виконавського прийому. На практиці це виглядає у застосуванні різкої зміни динаміки, штриха, атаки звуку (вигуку або спокійно проартикульованого слова). Характер вокального звуковидобування у партіях обох співаків визначає не пісенне (кантиленне), а декламаційне начало; 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 вокальні партії здаються надмірно емоційними, перенасиченими образністю та складними для сприйняття. У такий спосіб, знайомство з естетикою барокової драми, якій притаманний особливий характер експресії, у глядача, вихованого на театральних та музичних канолах 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 т. ч. 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 протиставленнях різних видів експресії.

Вираженням даних емоційних станів слугувала у бароковому мистецтві чітко структурована система виконавських засобів виразності.

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

Натомість, на початку ХVІІІ ст. в Італії було викристалізовано жанр барокової опери *seria*, що ставила нові умови до вокальної техніки, внаслідок чого в межах декількох провідних музичних шкіл Італії було сформовано вокальний стиль *canto figurato*, що представляє собою «класичну» стадію розвитку барокового співу. Дана вокальна методологія передбачала застосування дво-регистрового співу, опору на грудно-ключичне дихання, розширення співацького діапазону, розвиток мистецтва виконання легато, філірування та динаміки, високу віртуозність. Розвинулось мистецтво бельканто, що ознаменувало розквіт доби колоратурної техніки співу. Відтоді мелодична орнаментика стала 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.

Важливу функцію у процесі виконання барокової вокальної музики відігравала динаміка. Вміння розподіляти голос динамічно – одна з головних навичок доби, що традиціями витікає з вокального мистецтва Ренесансу. Співаки мусили не тільки знатися на теорії й історії музики, але й гарно розуміти питання фізіології та акустики, отже, вміти самостійно розподіляти динаміку в музичному творі.

Цікавим прикладом аналізу твору, що відноситься до періоду «класичного» Бароко є виконання відомої арії Ізмаїла «*Caldo Sangue*» з ораторії А. Скарлатті «Седека, цар Єрусалиму» (1706). Даний твір представляє собою класичну барокову арію *da capo*. Арія написана в темпі *Larghetto*, її перша частина є мелодично завершеною, друга кардинально відрізняється за настроєм та мелодичним малюнком. Третя частина, відповідно, мелодично повністю повторює першу. 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. Цікава трактовка цієї арії звучить у виконанні Філіппа Жарускі – французького співака, контртенора, який спеціалізується на виконанні репертуару епохи Бароко. В окремих частинах арії А. Скарлатті протиставляє дві контрастні сторони, дві грані образу. Проте імпрровізаційність та використання різноманітних експресивних ефектів в репрізі, суттєво змінює драматичне наповнення музики композитора, яка звучала в першій частині в незмінному вигляді. Вокальна мелодія у виконанні співака несе головну драматургічну функцію в даній арії Скарлатті, але й оркестрова партія відіграє у ній важливу роль. На фоні першої частини, в якій партія соліста звучить рівно, виражено, за характером смиренно, навіть приречено, монотонний рух восьмими в оркестрі у третій частині фіксує стан своєрідної повільної ходи і не дає можливості співаку, який вільно змінює ритмічні фігури, застосовує різні типи вигуків, драматизуючи вокальну лінію, змінити цей невмолимий ритм і весь час повертає його до реальності. Образний зміст арії суцільно відноситься до драматичної дії. Втіленню афекту страждання, смерті сприяє повільний темп. На тлі неспішного акомпанементу Ф. Жарускі яскраво акцентує окремі фрази, а також ключові слова й словосполучення. Виконавець застосовує «білий» безвібрний бароковий фальцетний звук, м'яко атакує ноти, чітко артикулює слова, однак проспівує їх на легато. Дану виконавську версію вирізняє саме цілісність змісту й образу. Вражає динамічно рівне і тембральне звуко- та голосоведення. З легкістю виконуються невеличкі динамічні і мелодичні стрибки. Кожна нота наповнена щільним диханням, слова вимовляються чітко й у високій позиції. Мелодія, що безперервно лине з вуст соліста також підкреслює стан приреченості, що протягом усієї арії проявляється в остинато оркестру. Особлива увага надається словам на початку арії: «*caldo sangue*» (іт. – «гаряча кров»). Фраза починається на *piano*, двічі повторюється. Слово атакується точно, на першому ж складі здійснюється прийом філірування, в межах якого спершу помірно збільшується звучання ноти, а наприкінці йде на спад. Основні кульмінаційні моменти припадають на слова «*fuggi pur, fuggi da me*» (іт. – «тікай, тікай від мене»). На відміну від динамічно рівної першої частини арії, друга частина відрізняється за настроєм і темпом. Поступове звукове напруження призводить до динамічної кульмінації частини, що починається зі слів «*forse un di risorgerai*» (іт. – «настане час піднятися знову»). Дані слова звучать впевнено і войовничо, тут застосовується афект рішучості,

який виконується із застосуванням точної атаки нот та чіткої вимови слів. На фразі «*per vendetta della man*» (іт. – «за помсту людині») звучить вираження афекту помсти. Значення слова «*vendetta*» (іт. – «помста») підкреслює стрибок на сексту, з яким вправно справляється виконавець. Третя частина у даній виконавській версії орнаментується за допомогою трелей з верхньої допоміжної ноти. Фігурування мелодії майже не торкається її основи. Довільну орнаменту Ф. Жарускі можна віднести до мелізматичного типу. Виконавець оздоблює мелодію за допомогою допоміжних нот, невеличких розспівів, оспівувань. Орнаментика виявляє ключові місця в арії. Імпрровізація відбувається майже в кожному такті даної частини. Основний ритмічний малюнок залишається без змін. Кульмінаційні моменти припадають на такі слова: «*caldo sangue*» (іт. – «гаряча кров»), «*e d'amore*» (іт. – «любов»), «*fuggi da me*» (іт. – «тікай від мене»), «*gia toro*» (іт. – «темнішає»), «*e resto esangue*» (іт. – «мене покидають сили»). Таким чином, виконавська версія Ф. Жарускі є надзвичайно стилістично вивіреною і за параметрами дотримання барокової драматургії, і за влучним застосуванням виконавських прийомів, що ілюструють основні положення теорії афектів, а також за принципом використання орнаментики й характером використання динаміки. В даному контексті її можна віднести до тієї форми реставрації вокально-виконавської техніки, яка відповідає періоду розвитку *canto figurato* у пешій половині XVIII ст.

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.

Оперний стиль Г. Ф. Генделя протягом декількох десятиліть поступово змінюється в бік монументальності, а традиції італійської опери *seria*, які є визначальними на початку його творчого шляху поступово поєднуються 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». Пізні опери Г. Ф. Генделя набувають яскравих рис

ораторіальності – в них вводяться крупні хорові сцени, суттєво збагачується оркестрова палітра.

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 (Куколь, 1989).

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») канонем 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 *do-dieз* 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 кантилена в середній частині діапазону також потребували появи нових вимог до постановки голосу. 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 (Стахович, 2000).

Відповідно, співаки намагались виконувати свої партії міцніше та об'ємніше, що сприяло перенесенню дихальної опори в грудно-черевний відділ. Дана техніка дозволяла набути 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 дві октави. Разом з цим, орнаментальна техніка співаків залишається надзвичайно складною та розвиненою, передбачає вільне переміщення усім діапазоном та характеризується застосуванням різнорідних штрихів, що наближає її до інструментального звуковидобування.

У межах статті видається акцентувати увагу на вокальних творах Г. Ф. Генделя, у яких містяться передумови формування основ техніки бельканто XIX ст. З цією метою звернемося до аналізу виконавської версії арії Клеопатри «*Da Tempeste*» з опери «Юлій Цезар у Єгипті», яка знаменує собою тип вокалу, сформованого у пізній період творчості композитора (1724 р.). За свідченням дослідників оперної спадщини композитора, дана партія була написана для відомої лондонської співачки Франчески Куццоні, характеристиками голосу якої були світлий та об'ємний тембр, чиста інтонація, гарна тремоляція, сильний голос та великий діапазон у дві октави (від *do* першої до *do* третьої октав), що однорідно звучав на всіх його ділянках. В *Allegro* співачка не відрізнялась великою швидкістю, але вокальні прикраси виконувала легко й точно, натомість її кантилена була плавною та експресивною. Арія «*Da Tempeste*» представляє собою арію-порівняння, написану у формі *da capo*. Вокальна партія твору є надзвичайно складною з точки зору застосування великої кількості орнаментальних прикрас, необхідності повно озвучувати весь діапазон, який в арії простягається від *mi* першої до *ci* другої октави, а основне навантаження протягом твору на голос відбувається у верхній теситурі. Розглянемо виконавську

версію відомої німецької співачки Барбари Шлік, здійснену 1992 р. Характер інтепретування твору визначається бездоганною вокально-технічною майстерністю. Співачка блискуче справляється з нагромадженням віртуозної техніки у всіх ділянках діапазону, демонструючи легкість та свободу виконання у всіх регістрах голосу. В доволі швидкому темпі Б. Шлік виспіває колоратурні імпровізовані фігури, артикуляційно підкреслюючи важливі ключові слова та повідомлення: «*anima*» (іт. – «душа»), «*se poi salvo giunge in porto*» (іт. – «коли після спасіння зайшов до дверей»), «*desiar*» (іт. – «бажати»). Застосовані співачкою під час співу прикраси (аподжатури, морденти, трелі, групетто тощо) відносяться до змішаного типу орнаментування. З метою динамічної диференціації Б. Шлік застосовує під час виконання ефект відлуння (перше проведення фрази на *forte*, друге – на *piano*). Заклучна каденція відноситься до пасажного типу – у фінальному кадансі співачка збільшує діапазон арії, піднімаючись на кварту до ноти *мі* третьої октави. Доволі імпровізаційно відноситься співачка до ритмічного малюнку вокальної партії. Під час виконання *da capo* рівний ритмічний рух восьмими розбавлюється пунктиром на другій та четвертій долях, передкаденційні звороти, навпаки, ритмічно спрощуються. Версія Б. Шлік є надзвичайно цікавим прикладом виконання, оскільки, окрім застосування певних елементів барокового виконавства, таких як імпровізаційне поводження з текстом твору, збільшення виписаної орнаментики, варіювання ритмічної основи вокальної партії та артикулювання ключових слів у творі, співачка спирається на високий

тип дихання. Її голос звучить достатньо інструментально та зібрано, що дозволяє виконувати колоратурну техніку на усіх ділянках діапазону в дуже швидкому темпі. Однак, її манера застосування орнаментики заснована не на легатному принципі, а на артикуляційному, що дозволяє віднести дану вокально-інтерпретаційну модель до пізньобарокового стилю співу. Разом з тим, у виконавській манері співачки з'єднано три регістри голосу, що дозволяє їй вільно пересуватись діапазоном в межах трьох октав, що, з іншого боку, свідчить про те, що вокальна творчість Г. Ф. Генделя є придатною для застосування положень сучасної виконавської техніки.

Висновки. Аналіз виконавських версій, які належать до автентичного типу інтерпретації (дуєт Нерона і Поппеї з опери К. Монтеверді «Коронація Поппеї» у виконанні Е. Таппі та Р. Якар, арія Ізмаїла з ораторії А. Скарлатті «Седека, цар Єрусалиму» у виконанні Ф. Жарускі та арія Клеопатри з опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар у Єгипті» у виконанні Б. Шлік), продемонстрував тенденцію до застосування співаками під час виконавської реконструкції різних технологічних моделей засобів виразності. Серед них можна виділити опору на ранньобарокову виконавську модель (Е. Таппі та Р. Якар), «класичну» форму старовинного бельканто (Ф. Жарускі), а також пізньобароковий стиль співу (Б. Шлік). Це дозволило в межах статті виявити та проаналізувати окремі форми виконання барокової музики в межах автентичного типу інтерпретації, орієнтовані на реставрацію різних історичних виконавсько-технологічних методик співу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнонкур Н. Музыка мовою звуків. Шлях до нового розуміння музики / пер. Г. Курков. Суми : Собор, 2002. 184 с.
2. Коденко І. І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* (56). 2020. С. 93–105.
3. 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.
4. Кононова М. В. Ідеальне та еталонне в системі категорій музичновиконавського мистецтва: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2009. 206 с.
5. Котляревская Е. И. Интерпретирование как специфическая форма творческой деятельности. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 167–176.
6. Куколь Г. В. Итальянская опера первой половины XVII века: Драматургия. Стиль. Жанрообразующие процессы: дис. ... канд. искусств-я: 17.00.02. Киев, 1989. 225 с.
7. Москаленко В. Г. 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.
8. Стахевич А. Г. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков : монография. Харьков : ХДАК, 2000. 305 с.
9. Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 178–183.
10. Huzhva O., Mykolaichuk N. Інтерпретація вокальної музики епохи бароко на сучасному етапі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. Вип. 16. С. 151–162.

REFERENCES

1. Arnonkur N. Muzyka movoiu zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky / per. H. Kurkov. [Music is the language of sounds. The way to a new understanding of music]. Sumy : Sobor, 2002. 184 s. [in Ukrainian].
2. Kodenko I. I. Spetsyfika vykonannia starovynnoi muzyky: istorychnyi aspekt. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Specificity of the performance of ancient music: historical aspect]. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. (56).2020. S. 93–105. [in Ukrainian].
3. Kononova M. V. Znachennya tipiv vikonavskoyi interpretaciyi v procesi osvoyennya novoyi tradicijnosti vikonavstva [The importance of types of performance interpretation in the process of mastering the new traditionality of performance]. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 2011. N. 95. P. 104–110 [in Ukrainian].
4. Kononova M. B. Idealne ta etalonne v sistemI kategoriy muzichnovikonavskogo mistetstva: dis. ... kand. mist. [Ideal and ethalon in the system of categories of musical performance art]. Kyiv, 2009. 206 s. [in Ukrainian].
5. Kotlyarevskaya E. I. Interpretirovanie kak spetsificheskaya forma tvorcheskoy deyatelnosti. [Interpretation as a specific form of creative activity]. Kiyivske muzikoznavstvo. Kiyiv, 1998. Vip. 1. S. 167–176. [in Russian].
6. Kukul G. V. Italyanskaya opera pervoj poloviny XVII veka: Dramaturgiya. Stil. Zhanroobrazuyushie processy: dis. ... kand. iskusstv. [Italian opera of the first half of the XVIIth century: Dramaturgy. Style. Genre-forming processes]. Kyiv, 1989. 225 p. [in Russian].
7. Moskalenko V. H. Aura slova v muzychnii intonatsii [The aura of the word in musical intonation]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2003. Vyp. 28: Semantychni aspekty slova v muzychnomu tvori. S. 3–14. [in Ukrainian].
8. Stahevich A. G. Iskusstvo bel canto v italyanskoy opere XVII–XVIII vekov : monografiya. [The art of bel canto in Italian opera of the XVII–XVIII centuries]. Harkov : HDAK, 2000. 305 s. [in Russian].
9. Tabulina O. B. Holosove vibrato v interpretatsii vokalnoi muzyky doby baroko [Vocal vibrato in the interpretation of vocal music of the Baroque era]. Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. prats. 2021. Vyp. 40. S. 178–183. [in Ukrainian].
10. Huzhva O., Mykolaichuk N. Interpretatsiya vokalnoyi muziki epohi baroko na suchasnomu etapi [Interpretation of vocal music of the Baroque era at the modern stage]. Muzikoznavcha dumka DnIpropetrovschyni. 2019. Vip. 16. S. 151–162. [in Ukrainian].