

УДК 78.034.7:[78.087.612.1+780.646.1.087.1]](450)(045)  
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-8>

**Орися БАЛАНКО,**  
 orcid.org/0009-0002-6172-1592  
 кандидат мистецтвознавства,  
 в.о. доцента кафедри академічного співу та хорового диригування  
 Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра  
 (Київ, Україна) obalanko@hotmail.com

**Микола БАЛАНКО,**  
 orcid.org/0009-0005-8271-2734  
 професор,  
 завідувач кафедри мідних та духових інструментів  
 Національної музичної академії імені П.І. Чайковського  
 (Київ, Україна) balanko18@gmail.com

## СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТУВАННЯ ТВОРІВ ЕПОХИ БАРОКО ДЛЯ СОПРАНО І СОЛЮЮЧОЇ ТРУБИ

У статті детально порівнюються споріднені галузі сольного виконавства, вокальний стиль *bel canto* та стиль *clarino*, що передбачав гру у дискантовому реєстрі натуральної барокової труби. Здійснено аналіз специфічних особливостей кожної з виконавських сфер, які сягнули в епоху бароко найвищого ступеня віртуозної майстерності. Розгляд методики старовинної італійської школи співу дозволив виявити характерні особливості стилю *bel canto*, що сформувався у виконавській практиці співаків-кастратів доби бароко: специфіка звуковидобування, темброві особливості, орнаментика. Відповідно розглянуто історичну темброву семантику натуральної труби, її основні різновиди, еволюційні зміни, що призвели до її статусного підвищення до оркестрового, а згодом – до сольного віртуозного інструменту. Метою дослідження є виявлення спільних рис у вокальному стилі *bel canto* та сольній грі на натуральній концертуючій трубі соло. На підставі аналітичного та практичного досвіду окреслено основні специфічні особливості музичного втілення барокових творів сумісного ансамблю цих концертуючих опозицій. У якості базового методу дослідження було задіяне компаративне зіставлення за наступними критеріями: нетемперованість, особливості звуковидобування, темброва семантика, особливості функціонування труби в бароковому оркестрі. На прикладі кантати Алессандро Мелані «La Tromba d'Atore» та семи аріях для сопрано і солюючої труби Алессандро Скарлатті визначено виконавські задачі щодо прочитання музичного тексту і особливостей його відтворення у ансамблі. Порівняння виконавських можливостей специфіки сольного співу й труби *clarino* показало, що зазначені сфери є явищами схожої природи, а саме: є нетемперованими «інструментами»; мають подібності у техніці звуковидобування; є тембрально споріднені, не лише за високою теситурою, а й за тембровою семантикою; використовуються подібні музично-риторичні фігури для втілення афектів.

Віднайдені спільності характеризують порівнювані феномени виконавського музичного мистецтва як справжні продукти барокової доби, в яких поєднуються протилежні характеристики: природності – і механістичності, інструментального і вокального начал. Специфіка інтерпретування творів епохи бароко для сопрано і солюючої труби *clarino* полягає з високому ступені розуміння, володіння та подальшої презентації виконавцями вищезазначених складових стилю.

**Ключові слова:** бароко, *bel canto*, *clarino*, кантата, арія *da capo*, Старовинна італійська школа співу.

**Orysia BALANKO,**  
 orcid.org/0009-0002-6172-1592  
 Ph. D. in Art Studies,  
 Acting Associate Professor at the Department of Academic Singing and Choir Conducting  
 R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music  
 (Kyiv, Ukraine) obalanko@hotmail.com

**Mykola BALANKO,**  
 orcid.org/0009-0005-8271-2734  
 Professor,  
 Head of the Department of Brass and Wind Instruments  
 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
 (Kyiv, Ukraine) balanko18@gmail.com

## THE FEATURES OF INTERPRETING OF THE BAROQUE MUSICAL PIECES FOR SOPRANO AND SOLO TRUMPET

*The paper provides a detailed comparison of the related fields of solo vocal performance, bel canto vocal style, and clarino style, which meant performance in the descant register of the natural baroque trumpet. The specific features of each of the mentioned fields, which reached the peak of their virtuoso skill during the Baroque era, were analyzed. By addressing the techniques of the Old Italian School of Singing, the characteristic traits of the bel canto style (formed in the performing practice of the baroque era castrato singers) were revealed, namely, the specificity of sound-producing, timbral features, and ornaments. Accordingly, the historical semantics of the timbre of a natural trumpet was considered, including its main varieties and evolutionary changes that resulted in the elevation of its status first to the orchestra instrument and later – up to the solo virtuoso instrument. The aim of this research paper was to reveal the common traits of the vocal bel canto style and solo concert performance for the natural trumpet. On the basis of analytical and practical experience, the main specific features of the musical manifestation of these concerting oppositions in baroque pieces for the mixed ensemble were outlined. The criteria for the comparative juxtaposition, which was the basic method for research, were the following: untemperedness, features of sound-producing, semantics of timbre, features of trumpet functioning in the baroque orchestra. Exemplified by Alessandro Melanite's «La Tromba d'Amore» cantata and by Alessandro Scarlatti's seven arias for soprano and solo trumpet, the performing objectives in the interpretation of the musical text and the features of its recreation for an ensemble were determined. The comparison of the performing range of solo vocal and trumpet (clarino) showed that these spheres are similar in nature, i.e.: they are both untempered "instruments"; they have similarities in the sound-producing technique; they are timbrally related, and not only in high tessitura but also in the semantics of timbre; they both use similar musical and rhetoric figures for the realization of affects.*

*The similarities discovered are characteristic of these phenomena of concert music performance as the true products of the Baroque era that combine the opposing characteristics: natural vs mechanistic, instrumental vs vocal. The specifics of interpreting the baroque pieces for soprano and solo trumpet (clarino) is a high level of apprehension, skill, and further presentation of these style components by the performers.*

**Key words:** baroque, bel canto, clarino, cantata, aria da capo, the Old Italian School of Singing.

**Постановка проблеми.** Численні культурологічні дослідження доби бароко успішно підтверджують точність назви цього історичного періоду: «загальновідомим є переклад слова бароко (barocco) з італійської як «дивний», «хімерний». Нагадаємо менш поширене, але хронологічно більш давнє його етимологічне джерело – «неправильний», що якнайкраще розкриває сутність явища. Саме так здавна називали перлини, чия форма різнилася від класичної сферичної і мала вигляд еліпсу, овалу, таблетки, груші, краплі тощо (такі перли й сьогодні носять назву барокових)» (Чахоян, 2021: 203). У музичному мистецтві епохи бароко індивідуальне й природне існує в органічному симбіозі зі штучним, неприродним і механістичним.

Центральна музична подія цієї доби – створення опери, стихійний наслідок спроб реконструювати давньогрецьку трагедію – пов'язана з прагненням передати музичними засобами особливості живого людського мовлення. Ці настійливі спроби призвели до небувалого розквіту сольного співу, що відповідним чином вплинуло й на сферу інструментального виконавства: у бароковому оркестрі почався процес виокремлення самостійних партій для інструментів соло. Стрімко зростаючий пріоритет індивідуального начала артикулювався народженням в епоху бароко принципом концертування – протиставленням окремих інструментів або їх груп звучанню цілого оркестру. Вагомим доказом масштабності цієї

загальної тенденції виглядає сьогодні той факт, що подібні *solo* доручалися не лише цариці оркестру – скрипці. В епоху бароко у цій новій якості починають виступати інструменти, чий сольний, а тим більше віртуозний потенціал у професійному музичному мистецтві раніше взагалі не передбачався. Серед широкого корпусу барокових вокальних творів особливе місце займають твори, в яких голос взаємодіє із солюючим інструментом трубою, гобоєм, валторнами тощо. Композитори барокової доби в своїх творах поєднують звуки співацького голосу та інструменту в особливий спосіб: експонують, суміщають і протиставляють їх діапазонні, артикуляційні, технічні виразові можливості та темброві характеристики.

У даній статті фокусуватиметься увага на компаративному зіставленні двох споріднених музичних стихій, чий віртуозні концертні можливості саме в добу бароко розкрилися й сягнули своєї найвищої точки: співацького голосу (сопрано) й сольної труби. Метою дослідження є виявлення спільних рис у вокальному стилі *bel canto* та сольній грі на натуральній концертуючій трубці (сучасній трубці *piccolo*) та окреслення основних специфічних інтерпретаційних задач, які постають перед виконавцями в процесі роботи над творами барокової стилістики.

**Аналіз досліджень.** Виявлення спільних рис досліджуваних явищ – сольного барокового співу *bel canto* та віртуозного виконавського стилю

*clarino* потребувало особливого розгляду їхніх особливостей у контексті характерних для епохи бароко процесів у музичному мистецтві. Корисним методологічним інструментарієм для нас став багатий досвід сучасних дослідниць та сценічних реалізаторів історичної манери співу – фундаментальна праця нідерландської оперної виконавиці Данієли Блоем-Хубатки «The Old Italian School of Singing. A Theoretical and Practical Guide» («Старовинна італійська школа співу. Теоретичний та практичний метод») (Bloem-Hubatka, 2012), досвід солістки Варшавської Королівської Опери Ольги Пасічник (Найдюк, 2018; Guzhva, Mykolaichuk, 2019) а також – британської співачки, інтерпретаторки барокового співу Емми Кіркбі (Морозова, 2017). Використані джерела дозволили виявити характерні особливості стилю *bel canto*, що сформувався у виконавській практиці співаків-кастратів доби бароко і в подальшому історичному розвитку втілювався жіночими сопрано в плані специфіки подачі звуку, тембрових особливостей, орнаментики.

Аналогічне дослідження було проведене й стосовно сольної барокової труби – її історичної тембрової семантики, еволюційних перетворень, що призвели до статусу сольного віртуозного інструменту. Матеріалами дослідження стали праці Н. Арнокура (Harnoncourt, 1995), С. Ціхора (Cichor, 2018), докторська дисертація Т. Слюсарчика (Ślusarczyk, 2015).

У процесі компаративного зіставлення досліджуваних областей сольного виконавства бралися до уваги такі критерії порівняння, як: нетемперованість, особливості звуковидобування, темброва семантика, особливості функціонування труби в бароковому оркестрі.

**Мета статті.** Проаналізувати виконавські можливості та специфіку інтерпретування творів епохи бароко для *сопрано* й *труби clarino*. Виявити, що зазначені сфери є явищами схожої природи, а саме:

- є нетемперованими;
- мають подібності у техніці звуковидобування;
- тембрально споріднені, не лише за високою теситурою, а й за тембровою семантикою;
- схожим чином використовують музично-риторичні фігури для втілення афектів.

Дослідити виконавські особливості спільного музикування. Саме специфіка доби дозволяє називати *обидві* зазначені *концертуючі одиниці інструментами*. Органічне і типово барокове злиття протилежних начал – найвищого ступеня природності й найвищої штучності, зведення на п'єдестал яскраво індивідуального і функціону-

вання механістичності як базового інтерпретаційного методу – простежуються в обох досліджуваних сферах.

**Виклад основного матеріалу.** Доба бароко подарувала світові особливу манеру співу. Базові засади цього мистецтва до сьогодні залишаються класичними у сольному академічному вокальному виконавстві. Оскільки на даний час написано чимало про оперний та церковний спів і його розквіт в епоху бароко, торкнемось детальніше тих факторів, що сприяли становленню голосу як концертуючого інструменту.

Італія, що відіграла у цій справі вирішальну роль, згенерувала й відповідний загальноживаний термін – *bel canto*. Паралельно співіснують і альтернативні терміни. Так, нідерландська оперна співачка Данієла Блоем-Хубатка (ліричне сопрано), автор фундаментальної праці про методику постановки голосу наголошує на термінах «старовинна італійська школа співу» («the old Italian school of singing») або «історичний спів» («historical singing»), маючи на те суттєві підстави (Bloem-Hubatka, 2012). Багатий виконавський досвід і здійснена величезна аналітична робота дозволила їй дійти висновку, що ХХ століття (яке в сучасних музикознавчих розвідках нерідко порівнюють і зіставляють з епохою бароко) внесло відчутний плюралістичний безлад до вокального виконавського дискурсу. Як наслідок, сьогодні існують різні, часом протилежні інтерпретації як терміну *bel canto*, так і уявлень про те, яку саме методику постановки голосу слід вважати оптимальною і правильною.

Саме в епоху бароко, у ХVІІ столітті, були закладені основи школи сольного співу, і коріння цієї блискучої виконавської традиції, що спирається на найприродніші методи використання анатомічних особливостей людського організму, має парадоксально неприродну генезу: показово й символічно, що базовим середовищем, у якому сформувалися її чільні засади, було мистецтво співу кастратів. Винагородою небезпечної на той час, але дозволеної церквою хірургічної операції був незвичайний голос. У храмах ХVІІ–ХVІІІ століть спів кастратів часто компенсував недостачу жіночих голосів, оскільки жінкам заборонялося співати під час літургій.

Свідчення сучасників, а також лічені існуючі зразки цієї дивовижної виконавської практики, що їх, завдяки сучасним технологіям, ми маємо можливість почути сьогодні<sup>1</sup>, дозволяють скласти

<sup>1</sup> Аудіозапис співу співака-кастрата Алессандро Морескі (Alessandro Moreschi) (1858–1921) у віці 40 років. URL: <https://youtu.be/KLjvfqnD0ws>

уявлення про характерні особливості співу кастратів. Найприкметнішою його рисою є незвичний – «нелюдський», «надлюдський» тембр. Різкість, навіть пронизливість і водночас – гнучкість, легкість, сила і широта діапазону цього голосу дали підстави сучасникам назвати його «криком ангела». Співацькі засади, що викристалізувалися у виконавській практиці кастратів, поширилися з Італії на інші країни Західної Європи й стали за доби бароко практично загальнозживаними (за винятком Франції, де італійська манера категорично не приймалася). Ця методика використовувалася такими майстрами музичної справи, як А. Вівальді, Б. Марчелло, Н. Порпора та ін.

Ключовими її постулатами є наступні:

- тверда атака голосу, *coup de glotte* (місце, «яким співають», розташоване нижче голосових зв'язок, у глибині гортані, там, де знаходяться *arytenoid cartilages* – черпаловидні хрящі) – звична практика Старовинної італійської школи;

- роль грудного резонатора, на базі якого виконуються навіть верхні ноти (у поєднанні із методиками, згідно з якими, голос «спрямовують» у переносицю – «маску», у маківку голови, на передні зуби тощо);

- міцне підкріплення голосу диханням, що супроводжується певним напруженням м'язів живота (*arroggiare la voce*);

- спів на сфокусованому диханні: повітря не повинне виходити під час співу неконтрольовано;

- пряма постава, що сприяє розширенню грудної клітки, а відтак – міцній співацькій опорі.

Особливість манери співу староіталійської барокової школи полягає в тому, що пропонований нею спосіб звуковидобування – максимально природний.

Виконавська манера, застосовувана співаками-кастратами епохи бароко (а отже, феномену, основною характеристикою якого є підкреслена штучність його походження!), парадоксальним чином визначила методику школи сольного співу на століття вперед як така, що базується на принципі максимально ефективного використання анатомічних особливостей людського організму. Її активними проповідниками були Мануель Гарсія, Джованні Баттиста Ламперті, Жан-Батист Фор, Луїза Тетрацціні, Бланш Маркесі та інші. Згодом місце безособистісного «ангельського» чоловічого сопрано зайняв жіночий співацький голос, що не тільки зберіг, але й підняв, завдяки тембральним фарбам, на новий за наповненням звучання щабель вокальну майстерність напруцьовану століттями.

Мистецтво співу, що майстерно відтворював різноманітні афекти, сягнуло такого високого рівня, що не було помилкою порівнювати його з досконало працюючим музичним інструментом. Голос великою мірою запозичив прийоми інструментальної гри: форшлаги, морденти, трелі тощо. Паралельно відбувається й зворотній вплив: з оркестру свідомо починають виділятися окремі інструменти, доручаючи їм партії соло. Іншими словами, інструмент починає імітувати солюючий голос. Фактично, саме завдяки розвитку опери, її важливих складових – різноманітних за змістом та афектами *apiv da capo*, ансамблів, увертюр, інтермедій, кладе початок концепції концертності в інструментальній музиці, центральною ідеєю якої є протиставлення, опозиційне протистояння *solo* або *concertino* і *tutti*. Голос та інструментальні соло функціонують в добу бароко як рівноправні концертуючі одиниці.

У своїй праці Д. Блоем-Хубатка неодноразово порівнює процес співу з аналогічним процесом звуковидобування на трубі. Попри той факт, що людський голос безперечно являє собою значно тонший і вишуканіший механізм, все ж таки дане зіставлення дозволяє спостерігати феномени подібної природи. В подачі звуку на трубі таке саме вирішальне значення має «тверда» атака звуку з міцною дихальною опорою – з тією різницею, що точкою прикладення цієї атаки є амбушюр трубача (*embouchure*; від франц. *bouche* – рот) – спеціальне положення язика та губ, які виконавець міцно притискає до мундштука інструменту (Bloem-Hubatka, 2012: 39). Шляхом зміни напруження губ змінюється висота звуку труби. Таким чином, губи виконавця відіграють роль голосових зв'язок, і апертура між ними подібним же чином вібрує, пропускаючи потік повітря.

На даному етапі нашого дослідження вважаємо за доцільне змінити фокус уваги і перейти до розгляду особливостей функціонування вище проанонсованого барокового феномену – інструменту, виконавські можливості якого також досягли на той час свого граничного рівня: адже історичний період бароко часто називають «золотою добою натуральної труби».

Вимогам барокової «вокально-артистичної» епохи відповідали дискантові (високорегістрові) якості звучання та віртуозно-технічний виразовий потенціал труби *clarino*<sup>2</sup>. Цей інструмент на рівні із високим голосом відтворював *cantabile*, нову музичну лексику, музичні формули емоцій – афекти.

<sup>2</sup> У сучасній концертній практиці партію труби *clarino* за необхідністю музиканти виконують на трубі *piccolo*.

Теорію афектів слід розглянути також під дещо іншим кутом зору і акцентувати в ній ті аспекти, що яскраво характеризують її як продукт барокової епохи. Широко використовувані риторичні фігури, втілювані в тканину музичних творів як фігури музичні, виконували функцію своєрідних слів та виразів (Harnoncourt, 1995: 120). Особливість теорії афектів як концептуального підґрунтя мистецтва епохи бароко дозволяє ясніше побачити дихотомію природності й штучності староіталійської школи співу. Голос звучав, як інструмент, а інструменти, в даному випадку труба *clarino* – як голос. Відбувалося активне взаємопроникнення вокальної та інструментальної сфер. Підставою такої єдності є свобода цих виконавських царин від проблем темперації, що суттєво ускладнювали діяльність барокових інструменталістів. Наступний аспект пов'язаний зі специфікою подачі звуку.

Відмітимо прикметну особливість: барокова труба і голос співаків-кастратів мають точки перетину в області тембрової семантики. Загальновідома історична функція натуральної труби, існування якої сягає найдавніших часів, – сигнальний інструмент. Менш акцентованою є інший її семантичний аспект – сакральний (ритуальний, магичний). У своїй дисертації Томаш Слюсарчик привертає увагу до біблійних свідчень на користь того факту, що в античні часи тембр труби тлумачився як голос Бога (своєї черги, стає напрочуд прозорою аналогія з неземним, «ангельським» звучанням голосів співаків-кастратів). Дослідник підкреслює, що саме цей пов'язаний з історичною символікою аспект є «найважливішим елементом, що єднає трубу, використовувану кілька тисяч років тому, з бароковою трубою...» (Ślusarczyk, 2015: 14).

Показово, що саме в епоху бароко цей інструмент було піднесено на небувалу висоту. Знову ми маємо нагоду спостерігати бароковий синтез природності й штучності – природність нетемперованого натурального строю, що споріднює цей інструмент з живим голосом, інелегкий спосіб видобування найвищих нот у дискантовому регістрі.

Давня елітарна місія труби як придворного інструменту (голос влади, голос Бога) доповнюється новою функцією – сольного віртуозного інструмента. Подібно до оперних примадонн, тенорів та співаків-кастратів, виконавці-трубачі користуються великою популярністю, з них пишуть портрети, на їхню честь складають оди.

Труби, як і духові інструменти взагалі, набувають в оркестрі дедалі більшої самостійності. На початку XVII століття натуральна труба починає функціонувати як концертуючий інструмент в

області духовної і світської музики не лише в Італії, а й у Німеччині, Австрії, Швейцарії.

В процесі виконавської практики діапазон інструменту стихійно розподілювався на три основні регістри:

1) найнижчий – *польовий* (виконувався польовими трубами)  $g - c^2$ ;

2) *принципале* (*principale*):  $c^1 - g^2$  (часто не перевищував  $c^2$ , гра в цьому регістрі називалася також грою сигнал-фанфар);

3) *кларино* (*clarino*): від  $c^2$  до  $f^3$  (Ślusarczyk, 2015: 25–26).

Контекст нашого дослідження спонукає сконцентруватися на найвищому з перерахованих регістрів – *clarino*, у якому звуки видобувалися шляхом «передування» і який, на відміну від сильного й пронизливого звучання *principale*, характеризувався м'яким, оксамитовим звучанням у дискантовому регістрі. Доба бароко нагородила трубу ніжним, співучим тембром, наближеним до флейтового. Назви високих інструментальних регістрів, що містять корінь «clar» або «cler» (високий, ясний) використовувалися ще в XV столітті в Німеччині, звідки вони потрапили до Італії. Отже, під терміном *clarino* слід розуміти інструментальний стиль, який у сучасному виконавстві презентується паралельно на трубі *piccolo*.

Майже з самого початку формування оперного жанру в його середовищі починають активно взаємодіяти труба соло і спів. В оперних аріях співу все частіше протиставляється труба. В операх Генрі Перселла, Жана-Філіппа Рамо, Антоніо Кальдара з'являються оперні арії з концертуючими трубами. Так звані трубні арії переходять з опери до інших крупних вокально-інструментальних жанрів. Приклади такого трансферу – арія «The Trumpet Shall Sound» з ораторії Г. Ф. Генделя «Месія» та «Jauchzet Gott in allen Landen» – арія змканти BWV 51 Й. С. Баха.

Активно застосовує трубу в оперних аріях **Алессандро Скаралатті** (1660–1725). Популярними у концертній практиці сьогодення є його **арії для сопрано і солюючої труби**. Склад виконавців – голос, труба, *basso continuo* (у виконанні клавесину чи струнних інструментів). Соло труби збагатило палітру афектів, посилюючи характер цих творів: урочистий – «*Si suoni la tromba*»; віртуозний – «*In terra la guerra*», «*Si riscaldi il Tebro*», «*Faro la vendetta*»; танцювальний – *жуга* «*Con voce festiva*», менует «*Mio tesoro*»; розповідний – «*Rompe sprezza*». Виконавський потенціал оперного співака-соліста (примадонни, тенора, співака-кастрата) вповні розкривався в арії *da capo*. Саме такими за формою є арії «*Mio tesoro*»,

«*Si riscaldi il Tebro*», «*Si suoni la tromba*». Тричасинна структура передбачала репризу з каденцією, де виконавець міг продемонструвати максимум своєї здатності до віртуозної імпровізації. Саме цей розділ арії ставить завдання особливої складності перед сучасним музично-історичним реконструктором. «Багато з того, що може привнести музикант-аутентист у свою інтерпретаційну версію, часто не міститься в оригінальних нотах, але мається на увазі при виконанні твору – орнаментика (вокальна та інструментальна), динамічні нюанси, штрихи, випадкові знаки альтерації і тому подібне,» – зазначає О. Жукова (Жукова, 2018: 21). «Втрата у вокальному мистецтві безперервності виконавських традицій, що йдуть від Ренесансу та Бароко, викликає необхідність пильної уваги до проблем розуміння і правильного відтворення сучасними вокалістами старовинних музично-художніх текстів,» – справедливо зауважує І. Коденко (Коденко, 2020: 100).

Концепт індивідуальності й тембрової неповторності барокового вокалу великою мірою підтверджується багатим досвідом солістки Польської Королівської Опери Ольги Пасічник, яким вона щедро поділилась на проведених нею у Києві майстер-класах (2018–2019)<sup>3</sup>. За порадами співачки, прикраси у вокальній партії мають пасувати до слова і не спотворювати зміст тексту; каденція наприкінці арії *da capo* не має бути чистим вправлінням у віртуозності (Guzhva, Mykolaichuk, 2019: 159). Досвідчена виконавиця вказує також на необхідність доброго знання співаком не лише своєї партії, а й усієї партитури твору, згідно з потребою органічного ансамблю незалежних партій (Guzhva, Mykolaichuk, 2019: 158).

Арії є самостійними творами, або можуть виконуватися в довільному порядку, в залежності від побудови виконавцями драматургії концертної програми.

Натомість кантати-цикли кінця XVII століття демонструють палітру афектів – від радості, любовного запалу, героїчності до помсти чи ревнощів, образів емоційної боротьби. Прикладом цього жанру є «**La Tromba d'Amore**» («Труба Кохання») – один з дев'яти вцілілих творів італійського композитора **Алессандро Мелані** (1639–1703), написаних для солюючої труби і голосу сопрано та супроводу *basso continuo*. Велика кількість кантат у доробку пояснюється

частково і тим, що чотири брата автора були придворними співаками-кастратами і могли залучити ці твори до свого репертуару.

Цикл складається із 7 частин – арій і речитативів, які виконуються *attacca*:

I – арія «*Quai bellici accenti ascolti, mio core*»; II – арія «*A guerra ti sfida*»; III – речитатив «*Non ti fidar, no, no*»; IV – арія «*Torvo sguard*»; V – речитатив «*Ma pur si veng*»; VI – арія «*Lo stral di Venere*»; VII – арія «*Gia che debole e il nemico*». Образним ядром поетичної складової кантати є за слушним визначенням Т. Слюсарчика «боротьба за любов (Ślusarczyk, 2015: 73)». Ця дуалістичність емоцій (труби – символу кохання і голосу сопрано – об'єкту любові) позначилася на контрастній побудові циклу, де солюючі партії протиставляються, змагаються, об'єднуються.

Працюючи над підготовкою виконання цього твору, не можна не погодитися із думкою, що «з точки зору практики виконання, цей твір, є прикладом компіляції різних виконавських технічних прийомів артикуляції, які опираються на теорію афектів» (Ślusarczyk, 2015: 76). Значення поетичного тексту диктує виконавцеві природу і спосіб створення звуку, опосередковано посилює в музичних формулах виразність окремих поетичних зворотів. Так, наприклад, образи спокою – *tromba d'amore* (труба любові), *angelico* (ангели) виконуються кантиленно, із танцювальною пульсацією; образи драматизму – *guerra* (війна), *furor* (гнів), *spavento* (страх) тощо – комплексами шістнадцятих, трелями, що додають напруженості і активності музиці.

У кантаті яскраво презентуються принципи відтворення індивідуальності, неповторності людського мовлення інструментальними музично-виразовими засобами. Такий «двобій» голосу та інструменту – уособлення епохи, для якої є знаковим взаємовплив двох зазначених музичних стихій, що становлять єдине ціле у своєму діалектичному протистоянні.

Складна діалогічна структура цих творів, темпові зміни, тембральна варіантність – як відображення образних характеристик твору, вимагає ґрунтового осмислення майбутньої інтерпретації.

На підставі аналітичного та власного практичного досвіду ми можемо накреслити основні передумови його музичного втілення:

- розуміння поетичного тексту, барокових метафор;
- детальний аналіз формотворчих структур музичного тексту та його мелодичної складової;
- вибір виправданих епохою, темпу, агогічних прийомів, артикуляційних засобів;

<sup>3</sup> Артистка опери стала куратором постанов барокових опер в Україні силами молодих вітчизняних співаків-ентузіастів в рамках проекту «Open Opera Ukraine». Першою була поставлена й виконана опера «Дідона і Еней» Г. Перселла (2018), потім – «Ацис і Галатея» Г. Ф. Генделя (2019).

- розподіл динаміки;
- продуманість орнаментики (зокрема, репризних частинах);
- спільні відчуття ансамблевої гри, метро-ритмічної пульсації тощо.

Принциповою в роботі над аріями є *інтонаційна та акустична відповідність* голосу та труби в:

- налаштуванні загальної інтонації-строю та динаміки твору;
- інтервальних стрибках, низькотеситурних фрагментах;
- «луноподібних» відповідях;
- кульмінаціях;
- відповідності виконання орнаментики обома солістами.

Розуміння музичного тексту доби бароко та автентичних принципів звуковидобування, передбачають від сучасних виконавців ґрунтовних теоретичних знань та універсальних професійних якостей.

Сьогодні інтерпретатори музики епохи бароко справедливо прагнуть досягти оптимальних, якщо не сказати – ідеальних виконавських рішень. Надзвичайно важливо, щоб через призму емоційного та інтелектуального наповнення виконавців, інтерпретації творів цієї доби демонстрували активне взаємопроникнення вокальної та інструментальної сфер: *голос звучав, як інструмент, а інструменти – як голос*.

**Висновки.** Відповідно до чільної тенденції часу – активного взаємовпливу і взаємопроникнення вокального та інструментального начал – сольний спів *bel canto* і стиль *clarino* протягом барокової доби функціонували як подібні за своїми виконавськими якостями концертуючі опозиції. Наслідком цього часто ставало сумісне концертування. Здійснений розгляд і порівняння особливостей сольного співу і натуральної труби

як споріднених концертуючих інструментів доби бароко дав можливість пересвідчитися, що порівнювані сфери мають подібну природу у різних аспектах. Вільні від темпераційної мензуральності, зазначені сфери базуються на схожому апараті звуковидобування: амбушюр труби є своєрідною (хоч і порівняно примітивнішою) аналогією щілини між голосовими зв'язками; в обох ситуаціях використовується тверда атака звуку (*coup de glotte*).

Стиль *bel canto* і стиль *clarino* характеризуються схожою тембровою семантикою. Найочевиднішою рисою їхньої схожості є, безумовно, задіювання високої (і навіть надвисокої) теситури. До того ж сакральні асоціації, пов'язані з тембром труби, що історично вкорінилися у давніх культурах різних народів, корелюються з аналогічними асоціаціями стосовно тембру голосу співаків-кастратів – фактичних фундаторів старої італійської школи співу.

Інша паралель проявляється в процесі розгляду досліджуваних феноменів крізь призму теорії афектів – естетичного підґрунтя процесів і тенденцій, що мали місце в музичному мистецтві барокової доби. Вироблені у вокальній виконавській практиці афекти реалізувалися у специфічних музичних фігурах в арії *da capo*. Ці фігури у своєму комплексі становили подобу опосередкованої сигнальної системи – своєрідного словника. Зазначений спосіб втілення різноманітних афектів, зокрема у музиці розглянутих творів А. Скарлатті та А. Мелані, демонструє суттєву спільну рису виконавської специфіки сольного співу і труби: типове для бароко органічне злиття природності та штучності, «інструментальності» голосу і «вокальності» труби. Розуміння цієї специфіки на практичному досвіді дозволить інтерпретаторам відтворити у цілісній формі музичну виражальну систему епохи бароко.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жукова О. А. Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації. *Українське музикознавство*, 2018. Вип. 44. С. 20–30.
2. Коденко І. І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2020. Вип. 56. С. 93–105.
3. Кузьомська О. Барокова опера та її особливості. *Листи до приятелів : журнал думки і чину*, 2022. 1 лютого. URL: <https://lysty.net.ua/baroque-opera/> (дата звернення: 05.03.2023).
4. Морозова Л. Емма Кіркбі: «Те, що зараз вважають оперою, – це прекрасний крик». *LB.ua*, 2017. 3 жовтня. URL: [https://lb.ua/culture/2017/10/03/378212\\_emma\\_kirkbi\\_te\\_shcho\\_zaraz\\_vvazhayut.html](https://lb.ua/culture/2017/10/03/378212_emma_kirkbi_te_shcho_zaraz_vvazhayut.html) (дата звернення: 06.03.2023).
5. Найдюк О. Бароковий майстер-клас від Ольги Пасічник. *Kyiv daily*, 2018. 15 жовтня. URL: <https://kyivdaily.com.ua/olga-pasichnik/> (дата звернення: 05.03.2023).
6. Плахтійко А. «Дідона і Еней» від Open Opera Ukraine: вдруге як востаннє. *Moderato.in.ua*, 2018. 17 травня. URL: <https://moderato.in.ua/events/didona-i-enej-vid-open-opera-ukraine-vdrug-e-yak-vostannye.html> (дата звернення: 06.03.2023).
7. Чахоян С. В. Специфіка імпровізаційних розділів в італійській оперній арії *da capo* доби бароко. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 2021. № 3. С. 202–208.

8. Bloem-Hubatka D. *The Old Italian School of Singing. A Theoretical and Practical Guide*. North Carolina and London : McFarland & Company, 2012. 213 p.

9. Cichor S. Ewolucja techniki gry na trąbce w epoce baroku. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. праць. Вип. 10. Рівне : Волинські обереги, 2018. С. 103–108.

10. Guzhva A., Mykolaichuk N. Interpretation of Baroque Music at the Contemporary Stage. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Вип. 16. Дніпро : ГРАНІ, 2019. С. 151–162.

11. Harnoncourt N. *Baroque Music Today: Music as a Speech. Ways to a New Understanding of Music* / Ed. by Reinhard G. Pauly. Portland : Amadeus Press, 1995. 210 p.

12. Ślusarczyk T. *Rozwój i znaczenie sztuki clarino na przełomie XVII i XVIII wieku w aspekcie historycznej praktyki wykonawczej na podstawie wybranych arii z koncertującą trąbką*. Praca doktorska. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków, 2015. 94 s.

## REFERENCES

1. Zhukova, O. (2018). Ornamentyka u klavirnykh tvorakh doby baroko: pyttannya notatsii [Ornamentation in keyboard baroque music: notation issues]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 44, pp. 20–30 [in Ukrainian].

2. Kodenko, I. (2020). Spetsyfika vykonannya starovynnoi muzyky: istorychnyi aspekt [The specifics of old music performance: historical aspect]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 56, pp. 93–105 [in Ukrainian].

3. Kuzomska, O. (2022). Barokova opera ta yii osoblyvosti [The baroque opera and its specifics]. *Lysty do pryiateliv : zhurnal dumky i chynu*. Available at: <https://lysty.net.ua/baroque-opera/> (accessed: 05.03.2023) [in Ukrainian].

4. Morozova, L. (2017). Emma Kirkby: «Te, shcho zaraz vvazhaiut operoiu, – tse prekrasnyi kryk» [Emma Kirkby: «What they take for opera is just a beautiful cry»]. *LB.ua*. Available at: [https://lb.ua/culture/2017/10/03/378212\\_emma\\_kirkby\\_te\\_shcho\\_zaraz\\_vvazhaiut.html](https://lb.ua/culture/2017/10/03/378212_emma_kirkby_te_shcho_zaraz_vvazhaiut.html) (accessed: 06.03.2023) [in Ukrainian].

5. Naïdiuk, O. (2018). Barokovy maister-klas vid Olhy Pasichnyk [Olha Pasichnyk's master class on baroque]. *Kyiv daily*. Available at: <https://kyivdaily.com.ua/olga-pasichnik/> (accessed: 05.03.2023) [in Ukrainian].

6. Plakhtiienko, A. (2018). «Didona i Enei» vid Open Opera Ukraine: vdruhe yak vostannie [«Dido and Aeneas» from Open Opera Ukraine: the second time like last time]. *Moderato.in.ua*. Available at: <https://moderato.in.ua/events/didona-i-enei-vid-open-opera-ukraine-vdruhe-yak-vostannye.html> (accessed: 06.03.2023) [in Ukrainian].

7. Chakhoyan, S. (2021). Spetsyfika improvizatsiinykh rozdiliv v italiiskii operii arii *da capo* doby baroko [The specificity of improvisation parts in Italian baroque aria *da capo*]. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 3, pp. 202–208 [in Ukrainian].

8. Bloem-Hubatka, D. (2012). *The Old Italian School of Singing. A Theoretical and Practical Guide*. North Carolina and London : McFarland & Company. 213 p. [in English].

9. Cichor, S. (2018). Ewolucja techniki gry na trąbce w epoce baroku [Trumpet play technique evolution in the Baroque era]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*, 10, pp. 103–108 [in Polish].

10. Guzhva, A., Mykolaichuk, N. (2019). Interpretation of Baroque Music at the Contemporary Stage. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 16, pp. 151–162 [in English].

11. Harnoncourt, N. (1995). *Baroque Music Today: Music as a Speech. Ways to a New Understanding of Music* / Ed. by Reinhard G. Pauly. Portland : Amadeus Press. 210 p. [in English].

12. Ślusarczyk, T. (2015). *Rozwój i znaczenie sztuki clarino na przełomie XVII i XVIII wieku w aspekcie historycznej praktyki wykonawczej na podstawie wybranych arii z koncertującą trąbką* [Development and significance of the clarino art at the turn of the 17–18th centuries in the aspect of historical performance practice on the material of selected concert trumpet arias]. D.Sc. thesis. The Krzysztof Penderecki Academy of music in Krakow. 94 p. [in Polish].