

УДК 782.1:78.087.6]7.034.7

**Цитування:**

Овчаренко Г. Е., Тетеря В. М. Аналіз специфічних рис інтерпретації ранньої барокової опери. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 350–354.

Ovcharenko A., Teteria V. (2024). Analysis of Specific Features in the Interpretation of Early Baroque Opera. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 350–354 [in Ukrainian].

**Овчаренко Ганна Едуардівна**,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
заслужений працівник культури України  
Проректор з навчально-виховної роботи  
Київської муніципальної академії естрадного та  
циркового мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-8648-6694>

**Тетеря Віктор Михайлович**,  
народний артист України,  
професор кафедри академічного та естрадного  
вокалу Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка  
<https://orcid.org/0000-0002-6172-9255>

**АНАЛІЗ СПЕЦИФІЧНИХ РИС ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РАННЬОЇ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ**

**Мета статті** – визначити специфічні риси інтерпретації опери епохи раннього бароко та обґрунтувати необхідність відтворення історично інформованих виконавських практик для збереження їхньої автентичності. Особливу увагу приділено аналізу музичного та поетичного тексту, який впливає на формування афекту у вокальних партіях. Висвітлено важливість дотримання стильових характеристик, таких як темпоритм, тембральні особливості та тональність, які забезпечують специфічну драматургію музичних творів і сприяють їх автентичному виконанню. **Методологія дослідження** базується на історико-культурологічному підході та системному аналізі, що поєднує міждисциплінарні аспекти для глибшого розуміння виконавських технік барокової епохи. Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні способів інтерпретації музичних та поетичних особливостей для створення художнього образу, характерного для стилю раннього бароко. **Наукова новизна дослідження** полягає у вперше здійсненому систематичному аналізі специфічних рис інтерпретації опер епохи раннього бароко, які впливають на автентичне відтворення музичного твору. У статті розкрито важливість збереження історичної цілісності виконавських практик через детальне вивчення музичних і поетичних текстів, стилістичних характеристик, а також підкреслено значення афекту, темпоритму та тембральних особливостей у створенні драматургії, властивої бароковим операм. **Висновки.** Результати дослідження свідчать, що відтворення виконавської системи бароко вимагає не лише технічного відтворення музики, але й вивчення стильових особливостей, що забезпечують емоційне насичення та історичну цілісність виконання. Сучасним вокалістам необхідно розуміти естетичні та культурні контексти для уникнення стилістичних помилок і передачі музичного змісту у його первинному вигляді.

**Ключові слова:** раннє бароко, оперний стиль, історично інформоване виконання, афект, стилістичні характеристики, музичний текст, поетичний текст, драматургія.

*Ovcharenko Anna, Deputy of Rector in the Sphere of Education, PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts; Teteria Viktor, Professor, Academic and Variety Singing Department, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University*

**Analysis of Specific Features in the Interpretation of Early Baroque Opera**

**The purpose of this article** is to identify the specific features of interpreting early Baroque opera and to substantiate the necessity of employing historically informed performance practices to preserve their authenticity. Particular attention is paid to the analysis of musical and poetic texts that influence the formation of affect in vocal parts. The importance of adhering to stylistic characteristics such as tempo, timbral nuances, and tonality, which ensure the unique dramaturgy of musical works and contribute to their authentic performance, is highlighted. **The research methodology** is based on a historical and cultural approach combined with systematic analysis, incorporating interdisciplinary aspects for a deeper understanding of Baroque performance techniques. **The scientific novelty** of this study lies in its systematic analysis of the specific features of interpreting early Baroque operas, which influence the authentic reproduction of musical works. The article reveals the importance of maintaining the historical integrity of performance practices through a detailed study of musical and poetic texts and stylistic features, emphasizing the role of affect, tempo, and timbral characteristics in creating the dramaturgy inherent in Baroque operas. **Conclusions.** The findings indicate that reproducing Baroque performance systems requires not only technical execution, but also an understanding of stylistic elements that provide emotional depth and historical authenticity. Modern vocalists must grasp the aesthetic and cultural contexts to avoid stylistic errors and convey the original essence of the music.

**Keywords:** early Baroque, operatic style, historically informed performance, affect, stylistic characteristics, musical text, poetic text, dramaturgy.

Актуальність. Для стилістично коректної інтерпретації старовинної музики необхідно детально вивчати автентичні характеристики, характерні для певного історичного періоду. Відтворення виконавських практик опери раннього бароко вимагає знання комплексу стилістичних ознак, властивих як поетичному, так і музичному тексту, що впливають на формування афекту у вокальній партії. Ці стилістичні особливості також визначають типологічні характеристики елементів виконавської системи, сприяючи її автентичності. Рання барокова опера ґрунтувалася на принципах «другої практики», де слово та музичний образ взаємодіяли так, щоб максимально виразно передати емоційний зміст. Щоб досягти подібної виразності сьогодні, потрібно враховувати не тільки технічні аспекти, а й стилеві характеристики, такі як афект, темпоритм, тембральні особливості й тональність, які створюють специфічну драматургію і дозволяють відтворити духовний зміст музики тієї доби. Вивчення цих елементів є особливо актуальним, оскільки автентичне виконання сприяє глибшому розумінню культурного контексту та естетичних пріоритетів минулих епох. Знання стилістичних рис, притаманних як музичному, так і поетичному тексту, розкриває композиторські наміри та дозволяє сучасним виконавцям уникати стилістичних помилок, які можуть спотворювати сприйняття творів. Це також сприяє розвитку музикознавства, адже глибокий аналіз таких характеристик дає нові знання про еволюцію музичних стилів і допомагає краще зрозуміти закономірності розвитку музичної культури в цілому. Таким чином, актуальність дослідження визначається потребою точного відтворення виконавської системи раннього бароко для збереження її історичної цілісності. Це не тільки підтримує високий професійний рівень виконавців, але й сприяє збагаченню культурного простору сучасного слухача, розширюючи його можливості для глибшого сприйняття старовинної музики у її справжньому вигляді.

Аналіз досліджень і публікацій. Варто наголосити, що дослідження в цій галузі підкреслюють складність уособлення відтворення виконавської системи раннього бароко для збереження її історичної цілісності. Ця проблема охоплює як технічні, так і естетичні аспекти виконання. Відтворення стилю епохи бароко вимагає не лише технічно коректного відтворення музичного тексту, але й проникнення у світогляд і виконавську культуру того часу. Зокрема, П. Барб'є у своїй роботі «Венеція Вівальді. Музика та свята

епохи Бароко» підкреслює, що музика є важливим елементом емоційної сфери, і її виконання має передавати цей зв'язок з почуттями. А. Бейшлаг у дослідженні «Орнаментика в музиці» звертає увагу на значення орнаменталізації для відтворення стилю бароко. Це підкреслюють і сучасні дослідження, зокрема робота О. Гужви та Н. Миколайчук, що акцентують на історично-обґрунтованих підходах до інтерпретації барокової вокальної музики. Д. Р. Донінгтон у *The Interpretation of Early Music* розкриває історичні аспекти виконавської практики, а Ф. К. Гейбл у своїй статті «Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato» досліджує розбіжності у використанні вібрато в бароковій та сучасній практиці. Подібні питання також висвітлюють дослідження Г. Моєнс-Ганен (*Das Vibrato in der Musik des Barock*) та Ф. Ноймана (*The Vibrato Controversy*), що відображають суперечності й дебати щодо виконавських технік. Загалом, аналіз літератури свідчить про необхідність комплексного підходу до відтворення виконавської системи раннього бароко, що включає дотримання стилістичних норм, орнаментальних особливостей та врахування культурного контексту для збереження історичної цілісності виконання.

Виклад основного матеріалу. Загалом, «музичний стиль – це відмінна риса музичних творів, які належать до певної генетичної спільноти, що дозволяє безпосередньо відчувати, розпізнавати та визначати їхнє походження. Він проявляється як сукупність усіх властивостей музики, сприйнятих як єдина система, об'єднана навколо комплексу характерних ознак» [6, 436]. Кожна оперна школа, в якій формувалася власний унікальний стиль, що мав прямий вплив на вокально-сценічні традиції, є прикладом такої системи.

Наприкінці XVI століття композитори, шукаючи нові технічні засоби для виразного передання змісту тексту в одноголосному мадригалі, сприяли виникненню й розвитку цілісної стилістичної системи – одноголосся з інструментальним супроводом (*monodia con basso continuo*). У межах цієї системи сформувалися різні стилістичні напрями, серед яких значне місце займав оперний стиль. За класифікацією М. Скаккі (трактат «Коротка розмова про сучасну музику», 1649 рік), до стилів «другої практики», що відзначалася пріоритетом слова над музикою, належали передусім камерний і театральний стилі. У межах камерного стилю Джуліо Каччіні розробляв ариозний стиль (*stile arioso*), втілюючи в реформованих ним мадригалах

глибокі особисті переживання. Водночас Якопо Пері займався розвитком театрального стилю, створюючи простий речитативний стиль і драматичний речитатив із жестами, який переріс у речитативний стиль (*stile recitativo*) [5, 151].

Опера, що виникла на межі XVI–XVII століть, протягом наступних п'ятдесяти років розвивалася швидкими темпами, сформувавши три основні школи: Флорентійсько-Мантуанську, Римську та Венеціанську. Кожна з цих шкіл мала характерні риси, зокрема специфічне співвідношення тексту і музики, типові інтонаційні прийоми, а також власні інструментальні та вокально-сценічні засоби і техніки, що відрізняли їх одна від одної.

Виконання першої повноцінної опери – пасторальної казки «Дафна» композитора Якопо Пері на лібрето Оттавіо Рінуччіні (1598 рік) у нових монодичному та речитативному стилях у Флоренції стало основою Флорентійсько-Мантуанської оперної традиції. У своїх наступних творах, зокрема в опері «Еврідика» (1600 рік), Пері вдосконалював стиль, у якому домінувала виразність сценічного мовлення над музикою. Такий підхід сприяв емоційно-психологічній інтерпретації драматичної дії, надаючи особливого значення сценічному вираженню персонажів [9, 22].

У флорентійській опері художній текст мав пріоритет над музичною складовою у вокальній партії, а драматична дія здебільшого розгорталася через речитативи. Основні вокально-естетичні принципи флорентійської школи полягали в точному переданні художньо-емоційного образу, закладеного авторами в афекті арії, і в посиленні виразності виконання за допомогою дрібних мелізмів і димінуцій у каденціях, які стали визначальними для формування оперного стилю [3, 125].

Новий жанр вимагав і нових виконавських підходів, зокрема «благородної манери виконання». Оперуючи принципом «подоба мови» (*imitazione delle parole*), Джуліо Каччіні в збірнику «Нова музика» окреслив характерні риси цього стилю співу, який був необхідним як для ариозного, так і для речитативного стилів. Вокал самого композитора в цій стилістиці характеризувався як *dolcezza* («м'якість», «ніжність»), *grazia* («грація»), *belezza* («красота»), *venusta* («привабливість»), *facilità* («легкість»), але не включав в себе *profondità* («глибина»), *forza* («сила»), *potenza* («могутність»). Ці характеристики вказують на особливу естетику виконання, яка акцентувала на витонченості та

емоційній виразності, а не на технічній силі або глибині звучання [2, 167].

Творці перших оперних творів часто брали безпосередню участь у постановках. Наприклад, Якопо Пері, будучи чудовим тенором, виконував роль головного героя на прем'єрі опери «Еврідика», надаючи виставі особливу емоційну глибину. Серед перших оперних зірок були флорентійські співачки Вікторія Аркілея, яка виконувала провідні партії в перших операх, сестри Сеттимія і Франческа Каччіні, Катерина Мартінееллі з Рима та інші.

Жіноче спів на професійній сцені початку XVII століття було радше епізодичним явищем, оскільки церква не схвалювала його, а в 1644 році взагалі заборонила. Замість цього в оперному мистецтві з'явилися співаки-кастрати, які виконували жіночі партії, заповнюючи нову нішу в вокально-сценічному просторі. Формувався специфічний вокально-театрний простір опери.

У цьому контексті варто згадати флорентійця Джованні Гуальберто Мальї, який брав участь у постановці «Орфея» Клаудіо Монтеверді, виконуючи партії Музики, Надії та Прозерпини, а також мантуанця Джироламо Баккіно, який виконував роль Евридики [7, 105].

В пошуках засобів виразності тосканські композитори часто нехтували таким потужним інструментом передачі художнього образу, як музика. Цю прогалину виправив Клаудіо Монтеверді, створивши власний стиль для детального передавання ліричного тексту. На початок оперної епохи склалися три основні стилі в співі: *recitar cantando*, що характеризувало флорентійське виконання речитативів; *cantar recitando*, яке було пов'язано з виконанням мадригалів у стилі речитативу; і *cantar cantando*, що означало виконання в ариозному стилі, яке потім перейшло в оперний жанр.

Монтеверді, працюючи над оперою «Орфей» (1607 рік), узагальнив усі ці стилі, зокрема більш мелодійний ариозний стиль Джуліо Каччіні, створивши завершений оперний стиль *parlar cantando* («говорити через пісню»), що відрізнявся неймовірною драматичною та ліричною виразністю. У його речитативах спостерігається перехід до більш мелодійної лінії, коли вони набувають ариозного характеру, перетворюючись на співоче декламування, яке дозволяло глибше передати емоційний напруження і складність людських пристрастей, але завжди з пріоритетом тексту у співвідношенні слова та музики.

Подальший розвиток оперного мистецтва до 30-х років XVII століття був пов'язаний із значним відходом від підражання Античності. В цей період були рідкісні, але важливі постановки, серед яких варто згадати такі, як «Весілля Медоро та Анжеліки» (*Lo spozalizio di Medoro e di Angelica*, 1619, не збереглася), «Арденнські джерела» (*Le fonti dell' Ardenna*, 1623, не збереглася), «Свята королева Урсула» (*Le regina sant'Orsola*, 1624) композитора М. да Гальяно, «Звільнення Руджеро з острова Альцини» (*Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, 1625) Ф. Каччіні, «Флора» (*Flora*, 1628) Я. Пері та М. Гальяно.

У постановках М. да Гальяно та Ф. Каччіні вже відчувалася зміна в вокальних партіях речитативу, що йшли в напрямку мелодійності порівняно з флорентійським стилем, де на першому місці був поетичний текст. Посилювалася роль музичного компонента в вираженні емоцій героїв. Найбільш драматично насичені монологи, зберігаючи декламаційний стиль і природність сценічної поведінки, набували рис завершеної музичної форми з виразною тематичною основою в аріозо, дуетах і вокальних ансамблях. Така еволюція свідчила про зрілість оперного стилю, в якому музика і текст поступово знаходили гармонійне поєднання для глибшого відтворення емоційної та драматичної інтенції [7, 111].

Паралельно з Флорентійсько-Мантуанською традицією до 1640-х років розвивалася Римська оперна школа, яка почала формуватися з виконання твору Е. де Кавальєрі «*Rappresentazione di Anima e di Corpo*» («Представлення про душу і тіло») 8 лютого 1600 року. Опера, написана в стилі речитативу та вокальній манері «*recitar cantando*», була вперше виконана в Ораторії римської церкви Санта Марія делла Валлічелла. У передмові до першого видання твору наводяться важливі вказівки для вокалістів: «Щоб будь-яке твір було виконано в досконалості, ... співак повинен співати з почуттям («*con affetto*»), легко, сильно («*piano e forte*»), ... особливо намагатися правильно вимовляти слова. Також буде корисно супроводжувати спів не лише жєстами, а й рухаючись по сцені, що викликати співпереживання слухачів» [4, 98].

Отже, оперний стиль майбутньої Римської школи був значною мірою запозичений з Флоренції, де композитор жив і працював до свого повернення в Рим. Цей стиль підкреслював важливість емоційного вираження та чіткої дикції, а також інтеграцію фізичної виразності через жєсти та рухи, що

ставали частиною сцени для досягнення більш глибокого емоційного зв'язку з аудиторією.

З 1606 року в Римі було поставлено цілу низку опер, перша з яких — маленька пасторальна драма *Eumelio* («Евмелій») А. Агадзарі, виконана в римській семінарії під час карнавала 1606 року. Однак справжнє становлення Римської оперної школи відбулося тільки після 1625 року, коли Папою Римським став Урбан VIII з родини меценатів Барберіні (папство: 6 серпня 1623 – 29 липня 1644). Він активно сприяв розвитку оперного мистецтва. У 1632 році постановка опери «Святий Олексій» С. Ланді (лібретто Роспільйозі) з величезними декораціями та сценічними ефектами у палаці Барберіні ознаменувала відкриття театру, здатного вмістити три тисячі глядачів.

Кардинал Роспільйозі був відомим лібретистом, який вводив у опери комічні сюжети. Крім того, під час римських карнавальних свят проводилися публічні покази опер на відкритому повітрі, що робило мистецтво доступним для широкої аудиторії. Римські опери, за класифікацією Г. Кречмара, відносилися до алегоричних драм, які виконувалися на площах під час свят, з метою залучення уваги мешканців міста. Католицька церква підтримувала новий жанр, що служив пропагандистським цілям: у сюжетах про життя святих і каяття грішників інколи вставлялися комічні побутові сцени з народного життя, що супроводжувалися народною музикою. Це стало прообразом для майбутніх сюжетів венеціанської трагикомедії.

Відповідно до оперного стилю, виконавці мали поєднувати речитативну декламацію з виразним співом і створювати комічні образи. Однією з кращих опер цієї школи була опера «Галатея», написана Л. Вітторі. Серед римських композиторів, які зробили значний внесок у розвиток жанру, варто також відзначити С. Ланді, Д. Мадзоккі та Л. Россі.

Оперний стиль у Римі розвивався подібно до Флорентійського, з акцентом на значне посилення музичного компонента. Речитативні сцени почали розділятися на аріозо і арії, а хорові сцени об'єднувалися єдиною музичною темою. У аріях складнішав мелодичний малюнок, з'являлися вокальні ансамблі [5, 155]. Крім того, у римських лібретто з'явився термін «*mezz'aria*», що позначав форму, що знаходилася між музичною декламацією і чистим співом, символізуючи виникнення «анти-речитативних» тенденцій. Це поєднання речитативного і аріозно-декламованого інтонування супроводжувалося елементами кантилени.

Наприклад, у передмові до опери Д. Мадзоккі «Ланцюги Адоніса» (1626 р.) лібреттист О. Тронсареллі вказує: «Тут ви знайдете безліч «mezz'aria». Розкидані по опері, вони порушують нудьгу речитативу» [8]. Це свідчить про поступове відходження від чисто декламаційного стилю і прагнення до більш музично виразного викладу, що стало важливою рисою римської опери в цей період.

З початком понтифікату Папи Урбана VIII в 1623 році і до 1644 року, коли завершився його термін, в римській опері почали набувати популярності нові музичні форми та стилістичні зміни, що відображали як соціальні, так і художні тенденції того часу.

Таким чином, оперний стиль розвивався від простого речитативу до більш загального вираження художнього образу, закодованого в тексті. У кожній з оперних шкіл змінювалося співвідношення між словом і музикою, що дозволяло створити єдину парадигму в оперному мистецтві, яка стала основою для подальших процесів історично інформованого виконавства. Це поєднання музики та тексту дозволило вокалістам того часу працювати з поетичним матеріалом, використовуючи специфічні техніки інтонування та вокальної виразності. Вивчення оперного стилю раннього бароко дає можливість сучасним виконавцям не лише зрозуміти етапи еволюції оперного жанру, а й застосувати історично обґрунтовані інтерпретаційні методи, що дозволяють відтворювати автентичний звук і виразність того часу.

Отже, дослідження оперного стилю в контексті раннього бароко відкриває нові можливості для формування єдиного погляду на процеси розвитку музичного мистецтва, сприяючи використанню історично вмотивованих інтерпретаційних підходів та вдосконаленню вокальної техніки, яка дозволяє більш глибоко передавати емоційно насичені образи того періоду.

### Література

1. Пасічник О. Барокове мистецтво : рукопис. Київ, 2018. 237 с.
2. Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 178–183.
3. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1974. 255 p.
4. Gable. F. K. Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato. *Performance Practice Review*, 1992. Vol. 5. No. 1. P. 90–102.
5. Huzhva O., Mykolaichuk N. Interpretation of Baroque Vocal Music at the Contemporary Stage. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*. 2019. №16. С. 151–162. DOI: <https://doi.org/10.33287/221931>.
6. Jackson R. Performance practice. *A dictionary-guide for musicians*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group LLC, 2005. P. 435–439.
7. Moens-Haenen G. *Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalisten und Instrumentalisten*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988. 315 p.
8. Muse Baroque: URL: <http://www.musebaroque.fr/instrument-diapason> (дата звернення: 12.10.2024).
9. Neumann F. The Vibrato Controversy. *Performance Practice Review*. 1991. Vol. 4. No 1. P. 14–27.

### References

1. Pasichnyk, O. I. (2018). Baroque Master-Class by O. I. Pasichnyk. Kyiv [in Ukrainian].
2. Tabulina, O. (2021). Vocal Vibrato in the Interpretation of Vocal Music of the Baroque Epoch. *Art History Notes*, 40, 178–183 [in Ukrainian].
3. Donington, R. (1974). *The Interpretation of Early Music*. London [in English].
4. Gable, F. (1992). Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato. *Performance Practice Review* [in English].
5. Huzhva, O., & Mykolaichuk, N. (2019). Interpretation of Baroque Vocal Music at the Contemporary Stage. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, (16), 151–162. <https://doi.org/10.33287/221931> [in English].
6. Jackson, R. (2005). *Performance Practice. A dictionary-guide for musicians*. New York and London [in English].
7. Moens-Haenen, G. (1988). *The Vibrato in Baroque Music: A Guide to Performance Practice for Vocalists and Instrumentalists*. Graz [in German].
8. Muse Baroque (2024). URL: <http://www.musebaroque.fr/instrument-diapason> [in English].
9. Neumann, F. (1991). *The Vibrato Controversy*. *Performance Practice Review* [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2024  
Отримано після доопрацювання 04.11.2024  
Прийнято до друку 11.11.2024