

УДК 782(450):7.034

**Цитування:**

Чахоян С. В. Специфіка імпровізаційних розділів в італійській оперній арії *da capo* доби бароко. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 202-208.

Chakhoyan S. (2021). The specificity of improvisation parts in Italian baroque aria *da capo*. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 202-208 [in English].

**Чахоян Сусанна Валеріївна**,  
заслужена артистка України,  
доцент кафедри академічного співу та джазу  
Київської муніципальної академії музики  
імені Р.М. Глієра  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2038-7807>  
[chakhoian.susanna@gmail.com](mailto:chakhoian.susanna@gmail.com)

### СПЕЦИФІКА ІМПРОВІЗАЦІЙНИХ РОЗДІЛІВ В ІТАЛІЙСЬКІЙ ОПЕРНІЙ АРІЇ *DA CAPO* ДОБИ БАРОКО

**Мета роботи.** У статті фокусується увага на особливостях імпровізаційних прийомів, застосовуваних у третій частині та в каденціях італійських оперних арій *da capo* епохи бароко. Досліджено й визначено характерні особливості вокального імпровізаційного простору в оперному мистецтві італійського бароко. Зокрема, виявлено специфіку барокової орнаментальної імпровізації у третій частині арій, уточнено її відмінності від імпровізації ренесансної; розкрито сутність теорії афектів як естетико-філософського контексту побутування вокального мистецтва у добу бароко; виявлено особливості існуючого зв'язку між теорією афектів та основними положеннями тогочасної риторики; розглянуто вплив барокової риторики на розташування каденцій у контексті драматургії музичної форми; проаналізовано історичні обставини, у середовищі яких сформувався й побутував зазначений жанр арії *da capo*. **Методологія.** Як дослідницький інструментарій у розвідці застосовуються наступні методи: компаративний (порівняння імпровізаційної стилістики ренесансної та барокової епох; венеціанської та неаполітанської оперних шкіл), історико-стильовий (окреслення історичного контексту виникнення та виконання арій *da capo* та каденцій до них; змалювання найсуттєвіших рис аналізованої епохи), аналітично-описовий (аналіз конкретних елементів імпровізації в аріях *da capo*, ключових положень теорії афектів та її зв'язку з бароковою імпровізацією). **Наукова новизна.** Проблематика статті пов'язана з практично не дослідженою на сьогодні цариною музичного мистецтва, що, втім, потребує ретельного аналізу та системного підходу. У статті наводяться й аналізуються результати новітніх досліджень у річищі вокальної імпровізації доби бароко. **Висновки.** Специфіка імпровізації у середовищі арії *da capo* є багатоаспектною, суперечливою та неоднозначною областю вокального мистецтва барокової доби, що не повинна обмежуватися лише рамками виконавства, оскільки заслуговує на пильну увагу музичних дослідників.

**Ключові слова:** арія *da capo*, бароко, італійська опера, венеціанська оперна школа, неаполітанська оперна школа, індивідуальна імпровізація, орнаментальна імпровізація, дімінучі, каденція соліста, музична риторика.

*Chakhoyan Susanna, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of Academic Singing and Jazz, Kyiv Municipal Academy of Music named after Glier*

#### **The specificity of improvisation parts in Italian baroque aria *da capo***

**Purpose of the Article.** The main attention in the article is focused on the peculiarities of improvisation methods that were used in the third part and in the Cadenzas of aria *da capo* in baroque Italy. The characteristic features of vocal improvisation space in opera art of Italian baroque have been explored and defined. In particular, the specificity of baroque ornamental improvisation in the aria's third part has been defined; the differences between baroque and renaissance improvisation have been clarified; the essence of the theory of affects (feelings, emotions) as an aesthetic and philosophical context of vocal art's existence in the baroque era has been defined; the peculiarities of an existing connection between the theory of effects and the main principles of the rhetoric of that time have been clarified; we have also found out how the rhetoric of the baroque era affected the disposition of Cadenzas in the context of musical structure's dramaturgy; the historical circumstances in which the genre discussed (that is, aria *da capo*) was formed have been described. **Methodology.** We have used in our study as research tools the following methods: a comparative method (for comparing of improvisation stylistics of the renaissance and of the baroque era; of the Venice and Neapolitan operatic schools); a historical and stylistic method (for featuring of the historical context of the emergence and performing of arias *da capo* and of their Cadenzas and for characterizing of the essential features of the epoch analyzed); an analytical and descriptive method (for the analysis of particular elements of improvisation in arias *da capo*, of the key principles of the theory of effects and their connection to baroque improvisation). **Scientific novelty.**

The topic of the article is connected to the largely unexplored nowadays realm of music artists that, however, needs careful analysis and a systematic approach. The up-to-date research results in the sphere of vocal improvisation of the baroque era are presented and analyzed in the article. **Conclusions.** Improvisation in the space of aria da capo is a multidimensional, controversial, and ambiguous sphere of baroque vocal art. It cannot confine itself only by the sphere of performance but also deserves music scholars' regard.

**Keywords:** aria da capo, baroque, Italian opera, Venice operatic school, Neapolitan operatic school, an individual improvisation, ornamental improvisation, diminutions, a soloist's Cadenza, musical rhetoric.

Актуальність теми дослідження. За переконливою аргументацією Марини Лобанової, ХХ століття великою мірою повторює та відтворює (звичайно, на новому витку історичної спіралі) музично-естетичну атмосферу епохи бароко. Мабуть, саме цим частково пояснюється невгамовна зацікавленість сучасних музикантів мистецтвом тієї доби. Характерним явищем у цьому зв'язку є рух так званого автентизму, що зародився у Великобританії в середині ХХ століття. Здійснюються невтомні спроби реконструювати історичне звучання творів, що стали сьогодні класикою. Зокрема, триває процес відтворення традицій імпровізаційного виконання барокових арій da capo. Водночас, інформації, що допомагала б освітити питання, систематично народжувані зазначеною проблематикою, обмаль, що й зумовлює актуальність нашої розвідки, в межах якої здійснюється огляд основних аспектів, пов'язаних із зазначеним родом імпровізування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Літературних джерел, що належним чином освітлювали б питання імпровізації в бароковій арії da capo, на сьогоднішній день надзвичайно мало як у вітчизняній, так і в зарубіжній літературі. До наших часів збереглося чимало старовинних трактатів XVII-XVIII століть, проте вони потребують детального вивчення, аналізу й зіставлення, оскільки єдиної теорії чи методики імпровізації протягом зазначеної доби не існувало. Зокрема, питання сольної каденції до останнього часу взагалі не було освітлене у сучасному музикознавстві. Перший крок назустріч цій нелегкій справі зробив О. Меркулов, чії праці, присвячені каденції соліста ([6]; [7]; [8]), лягли в основу цієї розвідки. Іншим джерелом, цінним для нашого дослідження, стала праця М. Сапонова «Мистецтво імпровізації: імпровізаційні види творчості у західноєвропейській музиці середніх віків та Відродження» [11]. Попри те, що книга в основному торкається хронологічно раніших епох, вона також містить вагомий інформаційний стосовно імпровізування у добу бароко. Зазначеної

проблематики побіжно торкаються також В. Конен [3] та М. Лобанова [5]. Велике значення для нас мали також роботи, сфокусовані на питанні музичної риторики [2] і, зокрема, теорії афектів як важливого естетичного підґрунтя італійського оперного музичного мистецтва [9], [12].

Таким чином, метою статті є дослідження й визначення характерних особливостей третіх частин та каденцій арій da capo як осередків імпровізації в італійському оперному мистецтві епохи бароко.

Виклад основного матеріалу. Звичним і 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 різко відрізнялася від класичної сферичної і мала вигляд еліпсу, овалу, таблетки, груші, краплі тощо (такі перли й сьогодні носять назву барокових). Суперечливість та химерність епохи, що отримала цю назву, вповні відповідає «закодованій» у ній характеристиці.

Незважаючи на те, що бароковий стиль (історичними межами якого вважається період XVII – першої половини XVIII століть) сформувався в результаті активних творчих взаємовпливів найяскравіших композиторських шкіл та індивідуальних стилів різних країн Європи, усе ж таки з упевненістю можна стверджувати, що основоположним у зазначених процесах став вплив музичної культури Італії. Саме він великою мірою формує і визначає те, що відбувалося на національному ґрунті Франції та Німеччини, включаючи творчість таких титанів від музики, як Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель, чий життєвий і творчий шлях перетинався з композиторською діяльністю Антоніо Вівальді, Арканджело Кореллі, Алессандро Скарлатті.

На смак сучасного слухача, попри характерний для ХХ–ХХІ століть пієтет до старовинної музики, безкінечні звивисті плетіння барокових мелодій нерідко видаються одноманітними. Згадана обставина

надає музичній мові бароко властивостей нерухомого моноліту, хоч і з яскравою стильовою неповторністю. Свого часу Ігор Стравінський назвав Вівальді «занудою, здатним шістсот разів поспіль написати один і той самий концерт» [1, 117]. І тут ми натрапляємо на одне з численних і характерних протиріч барокової доби. Повторюваність та однотипність ідіом барокового музичного мовлення поєднується з потужною практикою імпровізації – невід'ємним елементом музичної форми, що буквально пронизувала тканину усіх ключових жанрів епохи. Своєрідним проявом природності імпровізаційного мислення бароко є типова для композиторів тих часів надзвичайна творча плодовитість і швидкість створення музики. Так, з-під пера Алессандро Скарлатті вийшло сто двадцять п'ять опер, Йоган Себастьян Бах за своє життя створив триста кантат, а Антоніо Вівальді написав п'ятсот інструментальних концертів. Подібна продуктивність була зумовлена великим попитом на музику як духовного, так і світського змісту. Першочерговою, доволі прагматичною задачею музиканта було передусім постачання музики на потребу дня й задоволення публіки, а не ризикований пошук нових форм та інтонаційних практик. В епоху бароко «панувала впевненість, що твір мистецтва живе одну мить і вмирає разом зі своїм творцем, а отже, серенада щезне, ледве згаснуть свічки, а опера до наступного сезону застаріє» [1, 253].

Незважаючи на велику роль імпровізаційного начала у добу бароко, зазначена епоха є вознораз завершальною для кількасотлітньої ери музичної імпровізації. Видатна подія у музичному житті кінця XVI століття – формування і безповоротне введення у практику гомофонно-гармонічної системи, так званого нового стилю, – поклала кінець традиціям стилю строго. Практично весь історичний період XVII – початку XVIII століть пройшов під знаком антиномії нового й старого: «Хіба це не жах, не ганьба бачити, як та сама Корілла, яка вже починала було по-справжньому розуміти серйозне мистецтво, опустилася від духовного співу до світського, від молитви – до жарту, від вівтаря – на підмостки, від великого – до смішного, від Аллегрі та Палестріни – до Альбіноні та циркульника Аполліні?»; «Маститий і нещасний Порпора, що закрав серце і вуха для сучасної музики, намагався задушити її славою й авторитетом старих. З надмірною суворістю він засуджував граційні твори

Галуппі і навіть оригінальні фантазії Кьодзетто – популярного у Венеції композитора. З ним можна було розмовляти лише про падре Мартіні, про Дуранте, про Монтеверді, про Палестріну; не знаю, чи благоволив він навіть до Марчелло і Лео» (Жорж Санд, роман «Консуело») [10]. Як зазначає М. Сапонов, вже «в епоху раннього бароко намічається потужна тенденція до впорядкування і письмової фіксації усіх видів імпровізаторської техніки, до її послідовного регламентування» [11, 55]. І далі: «техніка *basso continuo* – це фінал блискучої епохи імпровізованого контрапункту і практики *cantus supra librum*... Епоха колективної імпровізації, побудованої на шкільному професіоналізмі та виучці, поступилася місцем індивідуальній імпровізації органіста, клавесиніста, скрипаля, базованій на власному технічному досвіді» [11, 56]. Яскравими осередками подібного роду індивідуальної імпровізації стали такі характерні для бароко творчі явища, як *арія da saro* та *каденція*, на чиїх особливостях і фокусуватиметься увага у цій розвідці.

Поява у Флоренції на світанку XVII століття перших зразків *drama per musica*, яким надалі судилося розвинутися у захоплююче дійство італійської опери, стала потужним поштовхом до подальшого розвитку західноєвропейської музики. Першим своїм яскравим злетом і специфічним «хвильованим стилем» *conciato* новий жанр був зобов'язаний Клаудіо Монтеверді, творчість якого розквітла у середовищі першого впливового центру барокової оперної культури – Венеції. (Яскраві представники венеціанської оперної школи – Фр. Ковалі, Марк А. Честі, Фр. Сократті, А. Сартаріо, Дж. Лоренцо, Д. Фрескі).

Суттєвою структурною одиницею опери стала *арія*, зокрема – такий її різновид, як *арія da saro*, що могла звучати і як оперний номер, і в окремому виконанні під супровід оркестру невеликого складу. *Арія da saro* (іт. «з голови», тобто спочатку) мала тричастинну будову з контрастною за характером серединою (як правило, контраст підкреслювався зміною ладу, темпу і тематичного матеріалу). Третя частина зазвичай не виписувалася, натомість в кінці тексту поміщалася ремарка «*da saro (al fine)*» – «від початку до слова «кінець»». Втім, третя частина не повторювалася буквально, являючи собою простір для імпровізації – оздоблення мелодичної лінії варіаціями і різного роду прикрасами. Виконання цієї частини потребувало гарного смаку й уміння варіаційно видозмінювати мелодію. Третю

частину арії da capo завершувала віртуозна каденція, що виконувалася без акомпанементу.

Неаполітанська оперна школа, очолювана Алессандро Скарлатті, – другий етап розвитку оперного мистецтва барокової Італії – привнесла до оперної культури новий підхід до арій, сутність якого полягала в їхній диференціації. Так, у залежності від того, яка емоція є ключовою, почали розрізняти арію-скаргу, арію помсти або гніву, героїчну, пасторальну, бравурну арії тощо. Процес диференціації відбувався у річищі впливової в західноєвропейській естетиці XVII – XVIII століть теорії афектів. Сутність теорії – встановлення безпосереднього зв'язку між певними засобами музичної виразності та композиційними прийомами і відповідними почуттями та емоціями (affetti). П. Барб'є зазначає: «Багатолітні пошуки флорентійських інтелектуалів мали блискучим результатом цілісне видовище, базоване на ідеї “мовлення як пісні” та “вираження через музику” людських пристрастей (affetti) – з більшим почуттям та іншим способом, ніж це робилося у поліфонічних мадригалах епохи Відродження» [1, 158]. Витоки теорії афектів сягають античності: «Давньогрецькі філософи, у чиїх працях ми знаходимо розробку принципів етичного впливу музики на людину, виходили з її наслідувальної природи. Наслідуючи той чи інший афект за допомогою ритму, мелодії, тембру, звучання того чи іншого музичного інструменту, музика, на думку древніх, викликає у слухачів той самий афект, що його вона наслідує. У відповідності до цього положення в античній естетиці були розроблені класифікації ладів, ритмів, музичних інструментів, які слід застосовувати для виховання в особистості античного громадянина відповідних рис характеру» [9, 141].

Виявляючи себе у тій чи іншій формі протягом Середньовіччя, теорія афектів отримала своє завершене вираження у книзі «Досконалий капельмейстер» (1739) німецького композитора, співака, диригента та музичного письменника Йогана Маттезона (1681–1764), де він узагальнив досвід своїх попередників. У добу бароко теорія афектів – поруч із вченням про жанри та стилі у різних видах мистецтв – існувала у контексті риторики, що «знаходилася у положенні узагальнюючої теорії мистецтва» [12]. «До середини XVIII століття було зафіксовано більш ніж 80 видів фігур, серед них – прийоми, котрі були відомі ще в епоху Середньовіччя і навіть раніше, але стали

константними мовними елементами наприкінці XVI – у першій половині XVII століть. (Наприклад, такі відомі фігури, як anabasis – сходження, catabasis – спуск донизу, circulatio – коло, exclamatio – вигук тощо). Багато з них відображають картину світу тієї епохи – символіку верху й низу, пекла і раю, кола тощо» [12]. Значне місце ця музично-риторична символіка посідає у творчості Й. С. Баха.

Традиційно в арії da capo співакові надавалася повна свобода імпровізації у межах відповідного афекту (або ж – «ефекту»). Від ступеня афекту арії залежала ступінь насиченості варіаціями її третьої частини. Цікаві побіжні згадки про домінування такого роду мистецького підходу знаходимо у романі Ж. Санд «Консуело», де, хоч і не з документальною точністю, проте в цілому вірно змальовується атмосфера італійського оперного середовища кінця XVII – початку XVIII століть: «Він [один з головних персонажів роману, співак. – С. Ч.] не давав ефектів, про які мріяв композитор, але знаходив нові, про які ніхто не думав – ні автор, що їх намітив, ні професор, що їх тлумачив, і ніхто з віртуозів, що раніше виконували цей твір» (глава 3); «Я думаю про те, що можна було б іще зробити з тією роллю, що її так блискуче виконує Корілла. Мені здається, що в цій ролі є не використані нею ефекти» (глава 15) [10].

Незважаючи на те, що основні положення теорії афектів, штучність та раціоналістична абстрактність якої була помітною практично з самого початку її існування, активно критикувалися у XVIII столітті французькими енциклопедистами Д. Дідро та Ж. Д'Аламбером, вона досить тривалий час була впливовим фактором у музичній лабораторії доби бароко і для свого часу була прогресивним і навіть великою мірою новаторським явищем, оскільки сприяла кращому розумінню музичного мистецтва як виразника світу людських почуттів. У добу бароко здійснювалися серйозні спроби створити спеціальний словник цих своєрідних елементів музичної лексики. Думки з цього приводу можна зустріти у працях Ф. Е. Баха, Й. Кванца, трактатах та методичних розробках теоретиків XVIII століття.

Розуміння афектів як музичних лексем зумовило їх закономірне використання у якості елементів імпровізації. Однак, на відміну від попередньої, ренесансної доби, де у музичну тканину твору спонтанно вставлялися заздалегідь підготовлені пасажі та

фіоритури, часом ніяк не пов'язані зі змістом твору, в епоху бароко імпровізація відбувається дещо інакше. Торкаючись питання процесу імпровізування взагалі, М. Сапонов висуває тверезу гіпотезу стосовно того, що «у композиторському словнику європейської музики немає, мабуть, жодного звороту, котрий не був би колись знайдений у процесі імпровізації» [11, 58]. Успіх будь-якої імпровізації дослідник пов'язує з наступними особливостями її «внутрішньої морфології»: «Імпровізатор не створює матерію, а складає її з готових блоків – здавна запам'ятовуваних музичних відрізків. Він маніпулює цими блоками, комбінуючи їх на кшталт мозаїки. При цьому що меншим є кожний з блоків, то непередбаченішими є музичні події і цікавішою імпровізація. Якщо, наприклад, інструменталіст маніпулює крупними (і неминуче тривіальними) мелодичними фразами у якості подібних блоків – імпровізація є неякісною, тобто надто далекою від самої ідеї імпровізування і наближається за формою до виконання готового твору. Проте якщо у пам'яті імпровізатора численні мілкі елементи (аж до окремих співзвуч та коротких мотивів), то характер їхнього поєднання важко передбачити: таїна роботи імпровізатора зберігається, слухач захоплений несподіванками, імпровізація є успішною». І навпаки: «Чим крупнішими є ці блоки-групи, тим меншим є відчуття свободи» [11, 57]. Новому стилю музики, що потребував і нового підходу до імпровізації, вже не відповідали принципи ренесансних димінуцій (вставок). У своєму сатиричному памфлеті «Модний театр» (1720) Бенедетто Марчелло висміює невміле, позбавлене сенсу застосування ренесансного методу імпровізування: «На першій репетиції артистка ніколи не співає арій; а пасажі та каденції свого вчителя до цих арій буде співати тільки на генеральній репетиції [...] І оскільки вона заплутається на якійсь з прикрас, то матінка за її знаком витягне з саквояжу зошит з пасажами, і вона сяк-так, не в темпі заспіває те, що потрібно [...]» [Цит. за: 11, 58–59].

На відміну від ренесансної орнаментики, що численними і доволі крупними вставками частково або повністю руйнує початковий мелодичний контур, «мелізматика епохи бароко... лише підкреслює гарний рельєф основної мелодії, виявляє, посилює приховану художню енергію кожної інтонації. Тут орнаментика є вторинною по відношенню до наспіву, вона «лакує» його, не змінюючи його структури» [1, 53]. Власне, тим самим

принципом керуються й найталановитіші з джазових імпровізаторів, у виконанні яких кожен наступний повторюваний «квадрат» не втрачає ані своєї гармонічної канви, ані мелодичних та метричних властивостей. Вартими уваги у даному зв'язку є записи групи «Модерн Джаз Квартет», де виконувані на клавесині уривки з бахівських творів напрочуд органічно перемишуються з джазовою імпровізацією; дивовижно гармонійне зіставлення барокової музики і джазу у світлі щойно сказаного не повинне виглядати несподіванкою: «Якою б ускладненою не була орнаментальна версія, усе ж таки твір легко впізнається на слух як «приблизно те ж саме»» [11, 54].

Каденція, виконувана солістом а сарелла наприкінці арії *da capo*, становила не менше труднощів і потребувала великої майстерності. Ця прикметна частина сольного оперного номеру була найбажанішим моментом в опері, на який одностайно чекали всі. Факт цього напруженого очікування виглядає особливо значущим на тлі загальної картини звичаїв і поведінки публіки в оперній залі, що їх описує П. Барб'є. Так, у театральних ложах під час оперного спектаклю слухачі могли обідати, грати в карти, пліткувати, а в партері стояв постійний гамір. Виконання ж каденцій діяло як своєрідний наркотик не лише на публіку: оперні віртуози самі нерідко впадали в майже екстатичний стан і здавалися одержимими.

Мода на виконання каденцій з блискавичною швидкістю поширилася з Італії на інші країни Європи. Вона досягла навіть Росії. Так, у 1755 році у Петербурзі було поставлено оперу Ф. Арайї «Цефал і Прокріс» [8, 9]. О. Меркулов наводить достойне уваги свідоцтво Я. Штеліна про те, що серед майстерних виконавців складних арій і каденцій до них був молодий співак Гаврило Марцинкевич, який разом із сорока іншими музикантами приїхав з України, а раніше навчався в Італії [8, 9].

Здійснювані в добу бароко невтомні спроби класифікації афектів і та відповідних їм засобів виразності призвели до поширення риторичних принципів не тільки на сферу музичного мовлення, а й навіть на музичну форму, зокрема – сонатну. Так, Й. Маттезон та Й. Форкель спрямовують свої зусилля на вивчення «риторичної диспозиції сонатної форми» [12]. Принципами музичної риторики керувалося й написання каденцій. Задіявалася пряма аналогія з ораторською промовою, наприкінці якої має бути спеціальна «патетична», «зворушлива» частина, для

збудження у слухача бурхливих емоцій («Її функції: з одного боку – привнесення елементу неочікуваності, з іншого – посилення головного афекту, думки» [8, 18]). В музиці таке саме навантаження мала нести каденція, що теж вводилася на завершальному етапі музичної форми.

Втім, місце каденції в арії наприкінці твору було, хоч і поширеним, але не обов'язковим. О. Меркулов наголошує, що каденцію могли помістити і в середину твору, і навіть на початок. Місцем для каденції міг слугувати будь-який нестійкий витриманий акорд і навіть тоніка. У числі прикладів дослідник наводить каденції співака-кастрата Фарініеллі, що могли міститися одразу по декілька в одній арії. Стереотип розташування каденції саме наприкінці твору на кадансовому квартсекстакорді утвердився в епоху класицизму, великою мірою завдяки трактатам К. Ф. Е. Баха.

Згідно з поширеним міфом, пов'язаним з виконанням каденцій і блискуче спростованим на сьогоднішній день О. Меркуловим, імпровізування каденцій було в епоху бароко звичайною справою, і це вмів робити практично кожен музикант. Звернемося ще раз до памфлета Б. Марчелло: «Отримавши роль [...], артистка [...] надсилає усі арії своєму вчителю, [...], а вчитель, котрий повинен забезпечити усі ці арії пасажами та прикрасами, візьметься за справу, не маючи ніякої уяви про наміри композитора» [Цит. за: 11, 59]. Переконливі докази та ілюстрації, що їх у значній кількості наводить О. Меркулов, красномовно свідчать про те, що мистецтвом імпровізації у добу бароко, як і будь-коли, володіли лічені майстри масштабу К. Монтеверді, Й. С. Баха, А. Вівальді, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, успіху яких передували роки навчання, наполегливої праці і, безумовно, велике музичне обдарування. До наведеної точки зору долучається й М. Сапонов: «Невідомо, за якими канонами імпровізував Гендель у Лондоні в антрактах протягом виконання його ораторій, але ясно, що таким віртуозним “шоу” великих майстрів передувало багатолітнє навчання. Бетховен, наприклад, готувався заздалегідь до своїх публічних імпровізацій, а молоді Вебер та Мейєрбер систематично вправлялися у техніці імпровізації під наглядом абата Фоглера. Кожний крупний музикант, очевидно, виробляв власну методику оволодіння імпровізаторським мистецтвом, що було пов'язано з надлишком індивідуальної виконавської та композиторської техніки

взагалі і являло собою, по суті, катарсис усвідомлення віртуозом [курсив автора. – С. Ч.] власної техніки гри» [11, 59]. Зазвичай же каденції створювалися заздалегідь і вивчалися напам'ять. Воднораз, вони мали звучати так, ніби створювалися в дану мить в уяві музиканта, що викликало додаткові труднощі.

Наостанок слід звернути увагу на наступний важливий момент. На сьогодні збереглося чимало зразків каденцій, вокальних та інструментальних, зафіксованих у нотному тексті. Існує доволі відомостей стосовно виконання каденцій у трактатах, памфлетах та різного роду коментарях доби бароко. Потрібно пам'ятати, що одностайної думки і єдиної системи правил щодо створення і виконання вокальних та інструментальних каденцій у барокову добу ніколи не існувало. Ситуацію ще більше ускладнює тогочасне протистояння та постійна полеміка між теоретиками, виконавцями і композиторами. Лише ретельне ознайомлення з усім існуючим масивом текстів, рукописів та інших історичних документів може допомогти створити більш-менш ясне уявлення про те, що собою являла імпровізація в епоху бароко.

Висновки. Таким чином, у цій статті досліджено характерні особливості третьої частини та каденції арії да саро як осередків імпровізації в італійському оперному мистецтві епохи бароко, а саме: виявлено специфіку барокової орнаментальної імпровізації у третій частині арії, уточнено її відмінності від ренесансної; розкрито сутність теорії афектів як естетико-філософського контексту побутування вокального мистецтва, а також змальовано історичні обставини, в яких імпровізувалися каденції. Сфера італійської оперної творчості доби бароко взагалі та арія да саро зокрема, залишаються на даний час мало дослідженою областю. Разом з тим, багатоаспектність, складність та неоднозначність зазначеної царини дослідження заслуговує ретельного ознайомлення з боку не лише сучасних ентузіастів автентичного виконання, а й серйозного наукового підходу.

#### *Література*

1. Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. Пер. с фр. Е. Рабинович. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. 282 с.
2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой

половины XVIII века: принципы, приёмы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.

3. Конен В. Д. Театр и симфония. Москва: Музыка, 1975. 376 с.

4. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.

5. Лобанова М. Западноевропейское барокко. Проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 320 с.

6. Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2014. № 1(31). С. 36–40. URL: [http://www.myflute.ru/library/literatura/literatura\\_223.html?template=85](http://www.myflute.ru/library/literatura/literatura_223.html?template=85)

7. Меркулов А. М. Двенадцать типичных заблуждений, касающихся каденции солиста в XVIII – начале XIX века // Музыкант-классик / Musician-classic. 2014. № 5–6. С. 2–9.

8. Меркулов А. М. История исполнительского искусства: каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учебное пособие для вузов. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2020. 182 с. (Высшее образование)

9. Петрушин В. И. Моделирование эмоций средствами музыки // Вопросы психологии. 1988. № 5. С. 141–144.

10. Санд Ж. Консуэло [Текст] : роман; пер. с фр. А. Бекетова. Москва : Эксмо, 2007. 782 с. : ил. (Зарубежная классика). URL: <https://knijky.ru/books/konsuelo>

11. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с.

12. Чigareва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. Москва: Эдиториал УРСС, 2000. 280 с. URL: <https://smekni.com/a/316510/opery-motsarta-v-kontekste-kultury-ego-vremeni/>

13. Bukofzer M. Music in the baroque era. From Monteverdi to Bach. New York: W. W. Norton Company, Inc., 1947. 527 p.

14. Tomlinson G. Monteverdi and the end of the Renaissance. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1987. 280 p.

## References

1. Barbe, P. (2009). Vivaldi's Venice. Music and celebrations in the baroque era. St. Petersburg: Izdatelstvo Ivana Limbakha [in Russian].

2. Zakharova, O. (1983). Rhetoric and West European music of the 17th – first half of the 18th centuries: principles and methods. Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Konen, V. D. (1975). Theatre and simphony. Moscow: Muzyka [in Russian].

4. Kyuregyan, T. (1998). Forms in the 17th - 20th centuries music. Moscow: TTs «Sfera» [in Russian].

5. Lobanova, M. (1994). West European baroque. Aesthetics and poetics issues Moscow: Muzyka [in Russian].

6. Merkulov, A. M. (2014). A soloist's Cadenza in the 18th and early 19th centuries: mythes and reality. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya. 1(31), 36–40 [in Russian]. URL: [http://www.myflute.ru/library/literatura/literatura\\_223.html?template=85](http://www.myflute.ru/library/literatura/literatura_223.html?template=85)

7. Merkulov, A. M. (2014). Twelve typical delusions, concerning a soloist's Cadenza in the 18th and early 19th centuries. Musician-classic. 5–6, 2–9 [in Russian].

8. Merkulov, A. M. (2020). The history of the performing art: a soloist's Cadenza in the baroque era and in the Viennese classicism. Moscow: Izdatelstvo Yurayt [in Russian].

9. Petrushin, V. I. (1988). Modelling of emotions by the means of music. Voprosy psikhologii. 5, 141–144 [in Russian].

10. Sand, G. (2007). Consuelo. Moscow: Eksmo [in Russian]. URL: <https://knijky.ru/books/konsuelo>

11. Saponov, M. (1982). The art of improvisation: improvisation types of creativity in West European Medieval and Renaissance music. Moscow: Muzyka [in Russian].

12. Chigareva, E. I. (2000). Mozart's operas in the context of his times' culture: artistic individuality. Semantics. Moscow: Editorial URSS [in Russian]. URL: <https://smekni.com/a/316510/opery-motsarta-v-kontekste-kultury-ego-vremeni/>

13. Bukofzer, M. (1947). Music in the baroque era. From Monteverdi to Bach. New York: W. W. Norton Company, Inc. [in English].

14. Tomlinson, G. (1987). Monteverdi and the end of the Renaissance. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2021  
Отримано після доопрацювання 06.05.2021  
Прийнято до друку 14.05.2021*