

Цитування:

Григор'єва М. С. Барокова опера в сучасній українській постановці: особливості інтерпретації з погляду історично інформованого виконавства (на прикладі вистави опери Генрі Перселла «Дідона й Еней»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 303–309.

Григор'єва Марія Сергіївна,
аспірантка Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0009-0006-0130-1122>
m.hryhorieva.asp@kubg.edu.ua

Hryhorieva M. (2024). Baroque Opera in Ukrainian Modern Staging: Features of Interpretation From the Standpoint of Historically Informed Performance as Exemplified by Henry Purcell's "Dido And Aeneas" Opera Performance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 303–309 [in Ukrainian].

БАРОКОВА ОПЕРА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОСТАНОВЦІ: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ З ПОГЛЯДУ ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНОГО ВИКОНАВСТВА (на прикладі вистави опери Генрі Перселла «Дідона й Еней»)

Мета статті – висвітлити український досвід історично інформованого виконавства в царині музичного театру на прикладі постановки опери Генрі Перселла «Дідона й Еней» (Київ, 2017). **Методологія дослідження** спирається на міждисциплінарний підхід, що охоплює аспекти музикознавства, культурології та історії театру. Використано загальнонаукові та спеціальні методи: історико-культурний; метод історіографічного аналізу; описовий; інтерпретаційний; компаративний; методи цілісного та музикознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Виокремлено основні підходи в інтерпретації барокової опери: автентичний та режисерський. Схарактеризовано драматургічні та стилістичні особливості опери «Дідона й Еней» у контексті західноєвропейської барокової оперної культури XVII століття. На підставі опрацювання досліджень західних та вітчизняних вчених визначено провідні засади історично інформованого виконавства щодо втілення музичного компонента оперного твору (розшифрування нотного запису, використання старовинного інструментарію, специфіки вокального та інструментального інтонування). **Висновки.** З'ясовано, що українські постановники дотрималися основних засад історично інформованого виконавства в інтерпретації музичного компонента твору. Аналіз режисури спектаклю виявив модернізований підхід у трактуванні образних амплуа та стенографічних рішень. Розкрито специфіку постановки як явище історично інформованого виконавства в умовах сучасного режисерського театру.

Ключові слова: опера, бароко, інтерпретація, історично інформоване виконавство, музичний театр.

Hryhorieva Mariia, Postgraduate Student, Department of Musicology and Musical Education, Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Baroque Opera in Ukrainian Modern Staging: Features of Interpretation From the Standpoint of Historically Informed Performance as Exemplified by Henry Purcell's "Dido And Aeneas" Opera Performance

The purpose of the article is to highlight the Ukrainian experience of historically informed performance in the realm of musical theatre as exemplified by the staging of Henry Purcell's opera "Dido and Aeneas" (Kyiv, 2017). **The applied research methodology** is interdisciplinary, covering aspects of musicology, cultural studies, and theatre history. General scholarly and special methods are used: historical and cultural; method of historiographical analysis; descriptive; interpretive; comparative; methods of holistic, and musicological analysis. **Scientific novelty.** The main approaches in interpreting baroque opera are highlighted: authentic and directorial. Dramaturgical and stylistic features of "Dido and Aeneas" are characterised in the context of Western European baroque opera culture of the 17th century. Based on the research of Western and Ukrainian scholars, the leading principles of historically informed performance regarding the implementation of the musical component of an opera work (deciphering musical notation, use of ancient instruments, specifics of vocal and instrumental intonation) are defined. **Conclusions.** It is clarified that Ukrainian directors follow the basic principles of historically informed performance in interpreting the musical component of the work. The analysis of the direction of the performance reveals a modernised approach to the interpretation of figurative roles and stenography solutions. The specifics of the staging as a phenomenon of historically informed performance in the conditions of the modern director's theatre are revealed.

Keywords: opera, Baroque, interpretation, historically informed performance, musical theatre.

Актуальність теми дослідження. У багатоманітному музичному мистецтві сьогодення рельєфно окреслюється напрям *історично інформованого виконавства* (далі *ІВ*)¹, що відображає характерний для епохи постмодерну діалог часів і культур. Сутність ІВ полягає у прагненні достовірного відтворення звучання музики давніх епох (від Середньовіччя до Класицизму), враховуючи специфіку її тогочасного функціонування, акустичні особливості приміщень, в яких звучали твори певних жанрів, естетичні засади творчості, технічні принципи виконавства, своєрідність інструментарію. Водночас, як пояснює один із ідеологів ІВ Річард Тарускін, «мета цього руху полягає не в тому, щоб копіювати звучання минулого... ми радше прагнемо до потрясіння новизною, безпосередністю, до відчуття правоти. Історично інформоване виконавство покликане відкрити розум і слух музиканта до нового досвіду і дає можливість подолати звичні способи слухати музику і розмірковувати про неї» [11, 79].

Український досвід ІВ донедавна обмежувався творчістю ансамблів, що спеціалізуються на вокальному та інструментальному репертуарі XVI–XVIII століть, хорів та участю наших музикантів у зарубіжних оперних постановках та філармонічних концертах. Останнім часом старовинні, зокрема, барокові опери почали ставити і в Україні. Йдеться, зокрема, про «Дідону й Енея» Генрі Перселла та «Ациса і Галатею» Георга Фрідріха Генделя, представлених київській публіці в рамках міжнародних проєктів під егідою мистецької платформи *Open Opera Ukraine* (2017, 2019), та львівські постановки опер Дмитра Бортнянського: «Алкід» і «Сокіл» Дмитра Бортнянського, поставлені у Львівській Національній Опері (2021). Ці вистави стали помітними подіями в українському музично-культурному житті, що, таким чином, обумовлює увагу до них та потребу аналітичного осмислення. При цьому, особливе зацікавлення викликає постановка «Дідони й Енея» Г. Перселла, яка була задекларована керівниками проєкту як явище ІВ.

Аналіз останніх досліджень. Сучасні постановки опер бароко на українській сцені висвітлювалися переважно в науково-популярних та публіцистичних виданнях. Зокрема, про прем'єру опери Г. Перселла «Дідона й Еней» писали Жанна Закрасняна та Наталія Кречко (обидві публікації у виданні «Молодий вчений»), Олеся Найдюк («День»),

Тарас Шумейко («Лівий берег») та ін. До постановки «Дідони й Енея» апелює також стаття Тетяни Гуменюк у співавторстві з Тетяною Кривошеєю, присвячена філософським аспектам функціонування культури бароко в сучасному вітчизняному мистецтві [1]. Отже, специфіка української інтерпретації цієї опери з погляду ІВ ще не дістала належного наукового аналізу в музикознавчих студіях.

Мета статті – висвітлити український досвід ІВ в царині музичного театру на прикладі постановки опери Генрі Перселла «Дідона й Еней» (Київ, 2017).

Виклад основного матеріалу. Зацікавленість європейських музичних театрів бароковим оперним репертуаром (XVII – першої половини XVIII століття) спостерігається з 1970-х років. Чимало дослідників пов'язують цей інтерес особливим резонуванням естетики того часу світовідчуттю людини постмодерної епохи, оскільки бароковий стиль мислення, подібно до сучасного, «відбиває внутрішню духовну кризу людей, змушених жити в часи краху світоглядних настанов і втрати сприйняття життя як цілісності, з відчуттям непізнаваності істини» [1, 25]. Характерні для барокових опер динамізм, контрастність, алегоризм, гротескність, пієтет видовищ, поєднання трагедії та фарсу органічно влилися в художню систему сучасного театрального мистецтва.

У сучасних постановках барокових опер простежуються два основні напрями. Перший, *автентичний*, безпосередньо пов'язаний з рухом ІВ, передбачає повне, без купюр, максимально наближене до оригіналу відтворення музичного та словесного текстів опери, збереження тембрового звучання музичного супроводу (використання старовинного інструментарію, кількісного складу барокового оркестру), специфіки співочих голосів (партії кастратів доручаються контратенорам), опанування вокальною культурою епохи Бароко (зокрема, віртуозною технікою *bel canto*). Однак, як зазначає Ольга Шуміліна, на шляху до автентичного втілення барокових опер часто виникають серйозні проблеми й перешкоди: обмежений доступ до оригінальних партитур, які зберігаються у приватних архівах та бібліотеках театрів; виконавська складність вокалу, що вимагає спеціальних навичок володіння голосовим апаратом, артикуляції тощо; значне фінансування, обумовлене наявністю видовищних ефектів оперного сюжету;

непідготовленість глядача до глибокого сприйняття і розуміння барокової опери внаслідок певної статичності сюжетної дії [9]. Умовності жанру та складність постановки автентичного напряму спричинили до виникнення альтернативного, *режисерського*, підходу до вистави.

Переосмислення барокового сюжету – чи не найбільш поширене явище режисерського театру на межі XX – XXI століть, який фактично «зламав» традиційні уявлення про першість диригента у трактуванні композиторського задуму оперного твору і дедалі займає лідируючі позиції в інтерпретації барокової опери. Такий підхід передбачає, як правило, перенесення дії у в інший (часто сучасний) часовий вимір, залучення інноваційних технологічних засобів, вільне ставлення до лібрето, що не виключає переакцентування функцій персонажів, відсікання гальмівних для розвитку сюжету (на думку режисера) епізодів, креативність у концепції сценографії, декорацій. На думку Марини Черкашиної-Губаренко, в режисерському театрі барокова опера трактується як «текст, відкритий в інтертекстуальний простір культури, який вільно використовує найрізноманітніші її коди», висуваючи на перший план «підкреслену театралізацію та карнавалізацію сценічної дії, іронічний коментар, деміфологізацію піднесеного стилю “високих” оперних сюжетів та їх супергероїв» [6, 11]. Виконання музичної частини опери в ідеальному розумінні має відповідати оригінальному тексту, зберігаючи технічні й темброві особливості, як у випадку автентичного підходу, однак трапляються й вільніше ставлення до музичного матеріалу. З цього приводу Юрій Чекан слушно відзначає, що між обома означеними напрямками – «безліч мікстових постановок, що у тій чи іншій пропорції поєднують сучасне бачення з прагненням максимальної історичної достовірності» [5, 71].

Яким же підходом характеризується українська постановка опери Г. Перселла? І наскільки вона відповідає засадам ПВ? Для того, щоб з'ясувати ці питання, необхідно проаналізувати виставу з погляду наближення до барокової традиції, що, обумовлює звернення до першоджерела. Для здійснення загального огляду опери Г. Перселла, спиратимемось на алгоритм структурного аналізу М. Черкашиної-Губаренко, який включає основні відомості про твір: історичний контекст, лібрето, вокальні ампула і функції у

сюжеті, характеристика дії в опері, структура оперного твору, музична стилістика тощо [7].

«Дідона й Еней» Г. Перселла (1689) – єдина опера композитора і перший зразок цього жанру в історії англійської музики. У другій половині XVII століття, коли в європейській континентальній музиці вже склалися провідні національні оперні школи, в Англії панував культ драми. Хоч італійські та французькі опери були знайомі англійській аристократії, проте, як пише Джек Вестрап, Англія епохи Реставрації відмовилася від опери в тому вигляді, в якому вона функціонувала за кордоном, віддавши перевагу мішаним формам – драматичним спектаклям з музичним компонентом [12], серед яких, зокрема, зразки жанру *semi-opera*² (широко представлені у творчості Г. Перселла), музично аранжовані шекспірівські п'єси та «маски»³.

Твір «Дідона й Еней» ознаменував появу нового в англійському театрі типу музичного спектаклю, в якому, попри тісний зв'язок із драматичними жанрами *semi-opera* та маски, головним засобом драматургії стала вокальна музика, витіснивши розмовні діалоги, та посунувши балетні сцени на другий план. Лібрето опери, створене придворним драматургом Наумом Тейтом за мотивами сюжету Вергілія, оповідає трагічну історію кохання володарки Карфагена Дідони та героя Троянської війни Енея, який, підкоряючись волі обставин, відрікається від особистого щастя⁴. Типове для театру бароко звернення до античної міфології з акцентуванням етичної проблеми конфлікту між обов'язком героя та його почуттями, в якому перемагає обов'язок, споріднює підхід Г. Перселла з багатьма оперними композиторами різних національно-музичних культур тогочасної Європи.

Опера «Дідона й Еней» вирізняється камерним характером, оскільки розрахована на невелику кількість дійових осіб (Дідона, Белінда, Еней, чаклунка, дві відьми, служниця, матрос, злий дух, хор, балет), а її тривалість ледь перевищує годину. З цього погляду твір Г. Перселла наближається до ранньої барокової моделі опери, яка звучала в невеликих приміщеннях. Ця особливість пояснюється, також, обставинами замовлення твору, що призначався для пансіону шляхетних дівчат у Челсі. Аматорське виконання опери силами підлітків, відповідно, не передбачало пишності декорацій та видовищних ефектів, характерних для барокових опер, що ставилися для італійських та французьких аристократів і монархів. Однак, як зазначають дослідники, доволі тісні часові рамки для втілення

багатогранного трагічного сюжету обумовили й певний схематизм розвитку дії та умовність деяких образів, зокрема, Енея та відьом. Натомість, в образі Дідони композитору вдалося розкрити глибину трагізму шекспірівського масштабу, втілену, зокрема, у двох її аріях *lamento*, особливо, у фінальній, мелодика якої сповнена гнучкості та виразності кантілени.

У музичній мові «Дідони й Енея» простежується органічний синтез національних та інонаціональних музичних впливів. Національні ознаки пов'язані з наслідуванням стилістики англійської мадригальної музики та інструментального стилю *fancy* з характерним вільним (фантазійним) розгортанням музичної думки та схвильовано-ліричною інтонаційністю, рясно насиченою хроматичними звуками. Зближення з італійською оперою-*seria* виявляються у трьохактній структурі дійства, у типових стилістичних прийомах (інтонаційних зворотах та фактурних кліше), зокрема й інтонацій «венеціанського *lamento*», характерних для оперного стилю Клаудіо Монтеверді, що їх Р. Тарускін визначає у фінальній арії Дідони [10]. Від французької опери (ліричної трагедії) твір Г. Перселла успадкував тип увертюри, що починається з повільної частини, різноманітність вокально-композиційних елементів (речитативів, хорів, якими завершується кожна дія, балетних сцен), контрастність матеріалу відповідно до розвитку сюжету (епізоди чаклунства, лірична іділія закоханих Дідони та Енея, пасторальні епізоди, народно-побутовий колорит у сцені матросів).

Оскільки авторська партитура Г. Перселла втрачена (зберіглося лише лібрето), опера має кілька редакцій, датованих після 1750 року. Найбільш актуальними в історії постановок «Дідони й Енея» є редакції Вільяма Каммінгса (1889) та Бенджаміна Бріттена (1951), згідно з якими оркестр складається зі струнної групи, розподіленої на чотири основні партії, та клавесину, що виконує функцію *basso continuo*⁵. Цей, типовий для старовинного оркестру склад, є досить умовним, адже оперні композитори XVII століття зазвичай не виписували оркестрові партії, обмежуючись записом цифрованого басу та основної лінії вокальних партій. Як зазначає один із найвидатніших виконавців та дослідників старовинної музики Ніколаус Арнонкур, «такий спосіб запису опер надає виконавцеві значну свободу можливостей інструментування твору, вирішення ж складу оркестру залежало від умов і смаків. Ту саму оперу було

оркестровано одного разу з трубами й валторнами, іншого разу – виключно струнним складом; кожного разу середні голоси повністю інакші: то твір є лише триголосним, то кількість голосів зростає до п'яти. Ці розбіжності виникають з того, що композитор писав лише крайні голоси, решту залишаючи на розсуд виконавця» [4, 29]. Отже, інструментування барокового твору є одним із базових засад ІВ.

В українській постановці «Дідони й Енея» власну версію оркестровки здійснив диригент-постановник Назар Кожухар. Інструментальний склад охоплював 17 музикантів, серед яких були виконавці на старовинних інструментах (копіях, які були зроблені за кордоном на замовлення організаторів проекту⁶): 6 скрипок, 2 альти, віолончель, контрабас, барокова і ренесансна гітари, теорба, 2 продольні флейти, 2 клавесини, орган, великий барабан, тамбурин, бубон, перкусійна секція. Такий, досить різноманітний за тембрами, бароковий ансамбль, що включав усі можливі на той час групи інструментів (струнні смичкові та щипкові, дерев'яні духові, ударні), сприяв відтворенню звукової атмосфери старовинного англійського музичного побуту. Гра на цих інструментах вимагає спеціальних знань і навичок, наприклад, важливо розуміти, що звук барокової скрипки, на відміну від сучасної, – «тихіший, але характерний своєю інтенсивною солодкою гостротою», що «звукові нюанси досягаються на ній різноманітною артикуляцією і меншою мірою динамікою», що «в сучасному оркестрі всі інструменти мають округле звучання, позбавлене високих частот, тоді як у бароковому оркестрі відмінності між окремими групами інструментів давали багатші можливості» [4, 90].

Ще одна важлива навичка, якою має володіти «історично інформований» виконавець – імпровізація, обов'язкова для практики музикування давніх епох. З цього приводу Брюс Гейнс, відомий американський гобоїст та дослідник ІВ, зауважує: «барокові композитори в рідкісних випадках виписували позначення фразування, динаміки, штрихів, коливань темпу чи то ритмічні нюанси. Проте, ці елементи враховувалися у процесі виконання, і музиканти оперували ними як такими, що є очевидними. Ескізний запис передбачав також спонтанні дії виконавців. Недостатньо було грати чи співати лише те, що записано в нотах, це не задовольнило б і слухачів, і, менш за все, композитора» [8, 4]. Зважаючи на те, що не всі українські музиканти, задіяні у постановці, могли вправно

володіти бароковим інструментом та вільно імпровізувати у стилі бароко (внаслідок відсутності спеціальної освіти на батьківщині), на деяких старовинних інструментах (теорбі та бароковій і ренесансній гітарах) грали зарубіжні учасники проєкту.

Вокальне інтонування у бароковій опері – чи не найвагоміший аспект виконавської майстерності. Стилiстично грамотний спів з погляду ПВ передбачає особливу гнучкість та еластичність голосового апарату виконавця, розуміння ним особливостей артикуляції слова, динаміки й темпоритму композиції, володіння диханням, майстерне розкриття тембрового багатства голосу і, як уже відзначалося, здатність до імпровізації. Та, мабуть, головним правилом для вокаліста, котрий виконує старовинну музику, має бути природність музичної декламації, наближеної до людського мовлення з вираженими у ньому різноманітними нюансами почуттєвих станів: радості, гніву, страждання, пристрасті, відваги, страху, детально схарактеризованих у вченні про афекти⁷, базовому для розуміння музичної естетики епохи Бароко. Інтонаційна природність обумовлювала й чіткість та розбірливість вимови тексту, а також, рівну динаміку співу, без надмірних контрастів гучності та нарочитого *vibrato* (характерного для вокальної манери пізнішого часу), враховуючи, що в ті часи світські музичні твори звучали у невеликих приміщеннях, зокрема й опера «Дідона й Еней», поставлена на шкільній сцені. У зв'язку з цим Ольга Табуліна справедливо констатує, що вокальному стилю творів Г. Перселла відповідає «вузький за амплітудою, безвібратний, негучний звук» [3, 181].

Окрім уваги до інтонації, важливе значення для тогочасного оперного вокаліста мала «мова тіла», також нерозривно пов'язана з риторичним мистецтвом, адже «у драмі неможливо уявити діалогу й розвитку обставин без дії; міміка, жест і рух усього тіла неподільні. Роль виконується всією поведінкою актора. Мова звуків інтерпретує та зміцнює експресію слова, настільки ж містить у собі фізичну акцію, акцію тіла» [4, 118]. Ці міркування Н. Арнокура, сформульовані на підставі ретельного вивчення старовинних трактатів, виявилися постулатами для виконавців барокової музики різних країн світу. Знаменита британська співачка Емма Кіркбі, запрошена в Україну для проведення майстер-класів з барокового вокалу для учасників постановки опери Г. Перселла, також зауважує, що «найкращі виконавці – ті, які достатньо пластичні. Вони мають відчувати

особливості простору, в котрому знаходяться, і вільно володіли своїми голосами та, як не дивно це прозвучить, своїми тілами. Для того, щоб досягнути майстерності у співі, потрібні не лише окремі вправи для голосу, але й внутрішня увага до будь-якого вашого руху. В ідеалі все тіло має працювати під час співу» [2]. Також, важливі настанови Е. Кіркбі у роботі з українськими музикантами стосувалися й специфіки вокальної вимови англомовного тексту, в якій надається увага приголосним звукам, на відміну від звичних правил співу.

Успішне засвоєння усіх означених засад продемонстрували на сцені українські співаки: як солісти, так і хористи. Невеликий хор (14 співаків), основу якого складав ансамбль старовинної вокальної музики «*Vox animae*» під орудою Наталії Хмілевської, виявив надзвичайну рухливість, зруйнувавши стереотип статичних хорових сцен, характерних для традиційних постановок ХХ століття. Усі хористи немов «проживали» дійство, гнучко реагуючи на плин подій жестикуляцією, виразною мімікою, навіть танцювальними рухами, подібно до хору в античній драмі, яку й мала на меті відродити опера в епоху Бароко. Гармонією співу та руху вирізнялися й ролі дійових осіб опери, причому особлива пластичність обох компонентів спостерігалась в образі Белінди, сестри Дідони. Цей персонаж, спів якого Г. Перселл наділив значною виразністю й технічною складністю, викликав зацікавлення режисерки-постановниці Тамари Трунової, спонукаючи до його кардинального переосмислення. Так, Белінда, із помірковано дружельюбною особи, яка за змістом лібрето всіляко підтримує головну героїню, в українській інтерпретації перетворюється на підступну заздрисницю, що бажає захопити трон Дідони. Неординарним трактуванням позначений також образ чаклунки, доручений басу Ігорю Воронці. Співак не лише блискуче впорався зі своєю партією, а й додав гротескного характеру цьому персонажу.

Окрім переосмислення амплуа і функцій дійових осіб, в українській версії постановки опери Г. Перселла виявляється чимало інших ознак сучасної режисури. Йдеться, передусім, про відсутність таких традиційних компонентів театрального простору, як сцена з лаштунками, оркестрова яма тощо. Вистава відбувалася у приміщенні «Мистецького арсеналу» на пристосованому майданчику, учасники дійства постійно перебували у полі зору публіки. Сцена являла собою звичайний поміст, на якому сиділи музиканти-інструменталісти, а дійові

особи та хор виходили на нього крізь проходи глядацької зали, що, таким чином, сприяло їх взаємодії з публікою. Модерним підходом вирізнялося й оформлення сцени та костюмів у дусі мінімалізму (художники Максим Кунц, Христина Корабельникова). Лаконічні декорації виявилися універсальними й багатофункціональними для різних сцен кожного з трьох актів, які не переривалися антрактами. Посеред помосту знаходився порожній квадрат, який, в залежності від змісту дії, міг слугувати і сценою, і кораблем Енея, і печерою чаклунки, і колодязем у потойбічний світ. Сучасного забарвлення надавав дизайну сцени вмонтований екран з морським пейзажем, характеризуючи місце дії – оточений морем Карфаген, до якого припливає, а наприкінці дійства, відпливає, корабель Енея. Костюми дійових осіб також не обтяжували візуальне сприйняття контрастами й громіздкими деталями. Усі артисти виходили на сцену босоніж, що надавало кожному образу легкості та сприяло природності рухів. Особливого значення мала й кольорова гама, в якій переважали сині й фіолетові відтінки, символізуючи глибину, таємничість, містицизм та дуалістичність буття, характерні для барокового світогляду.

Висновки. Аналіз постановки опери Г. Перселла «Дідона й Еней» в Києві 2017 року виявив органічне поєднання двох основних підходів щодо втілення музично-сценічних творів епохи Бароко: автентичного та режисерського. Автентичний підхід, пов'язаний із засадами ПВ, простежується у наближенні музичного компонента опери до достовірного звучання. На це вказують такі ознаки: здійснення оригінальної версії інструментовки опери на основі уртексту, залучення старовинного інструментарію та оволодіння музикантами базовими навичками гри на ньому, включаючи й основи імпровізації, дотримання співаками (як солістами, так і хористами) принципів вокального інтонування, характерного для стилю Г. Перселла (чітка артикуляція, природна гучність співу, розрахованого на камерне приміщення, увага до приголосних англомовного тексту, відсутність форсування звуку та надмірної орнаментальності співу, прагнення природної пластики голосу й тіла). Режисерський підхід у постановці «Дідони й Енея» стосується свободи трактування образних амплуа (зокрема, переосмислення образу Белінди) та театрального простору (відсутність традиційної сцени з лаштунками, оркестрової ями),

мінімалізму й символізму в оформленні сцени й костюмів, взаємодії артистів із публікою.

Незважаючи на сміливе «втручання» сучасної режисури в інтерпретацію опери, розглянуту постановку цілком можна віднести до явища ПВ на підставі дотримання музикантами проєкту базових принципів цього руху. Хоч експерти ПВ стверджують, що ідея повної реконструкції звучання старовинної музики не може бути здійсненою бодай тому, що «дізнатися, наскільки вона вдалася, неможливо», однак, сама «спроба бути історично відповідним», яка в даному випадку «привела до цікавих результатів» [8, 10], видається абсолютно виправданою.

Примітки

¹ Переклад англомовного поняття *historically informed performance (HIP)*, що укорінилося в західному музикознавстві та виконавській практиці.

² *Semi-opera* – характерний для епохи Реставрації музично-драматичний спектакль розважального характеру, що вирізняється чергуванням музичних сцен з розмовними діалогами, маскарадними сценами, використанням машинерії.

³ Маска – балетно-музична вистава для розваг аристократії, що вирізнялася пишним декоративним стилем відповідно до придворного етикету. Маски були особливо поширені в шкільних постановках епохи Реставрації.

⁴ Після падіння Трої Еней потрапляє у Карфаген, де між ним та царицею Діданою спалахує пристрасне почуття. Щастю закоханих перешкоджає злий дух, який з'являється у подібі Меркурія та наказує Енею виконати волю богів, залишивши Дідону і Карфаген. Обманутий Еней дає згоду, не сміючи суперечити вищим силам, а невтішна Дідона помирає від болю розлуки.

⁵ Зважаючи на наявність в оригіналі лібрето двох танців у супроводі гітари (*Dance Gittars Chacony* з I дії та *Gittar Ground a Dance* з II дії), експерти останнім часом висловлюють припущення, що партію *basso continuo* композитор міг доручити гітарі.

⁶ Зокрема, струнні інструменти були виготовлені з жильними струнами (з бичачих кишок), згідно з практикою майстрів XVII століття.

⁷ Теорія афектів – панівна естетична доктрина західноєвропейського барокового мистецтва, згідно з якою мова музики здатна виражати сильні почуттєві стани людини. Теорія уперше була сформульована Рене Декартом у праці *“Compendium Musicae”* (1618), пізніше розвинута Анастасієм Кірхером у трактаті *“Musurgia universalis”* (1650), в якому здійснено класифікацію афектів та подано нормативні рекомендації щодо афективного впливу на людину певних ладів, ритмів, тональностей, музичних форм, тощо.

Література

1. Гуменюк Т., Кривошея Т. Рецепція “*perola barroca*” (дивовижна перлина) в сучасному художньому просторі України. *Вісник НАКККиМ*. 2019. №1. С. 20–25.

2. Морозова Л. Емма Кіркбі: «Те, що зараз вважають оперою, – це прекрасний крик». *Лівий берег*. 3.10.2017. URL: https://lb.ua/culture/2017/10/03/378212_emma_kirkbi_te_shcho_zaraz_vvazhayut.html (дата звернення: січень 2024).

3. Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби Бароко. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 178–183.

4. Харнонкур Н. Музыка як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.

5. Чекан Ю. Оперні реалії доби бароко у романі Енн Райс «Плач до небес». *Аспекти історичного музикознавства*. 2016. № 7. С. 71–81.

6. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: Акта, 2015. 380 с.

7. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. №2(3). С. 58–67.

8. Haynes B. *The End of Early Music*. Oxford University Press, 2007. 284 p.

9. Shumilina O., Varakuta M. Baroque Opera on the Contemporary Ukrainian Theatre Stage: Ideas and Solutions. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2020. Is. 7. P. 225–232.

10. Taruskin, R. “*Dido and Aeneas*” and the Question of “English Opera”. *Oxford History of Western Music*. 2. Music in the 17th and 18th centuries. Chapter 3. P. 85–138.

11. Taruskin, R. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford University Press, 1995. 382 p.

12. Westrup J. A. *Purcell*. Oxford University Press, 2001. 352 p.

Academy of Culture and Arts Management. 1, 20–25. [in Ukrainian].

2. Morozova, L. (2017). Emma Kirkby: “What is now considered an opera is a beautiful cry”. *Livyi bereh*. October, 3. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2017/10/03/378212_emma_kirkbi_te_shcho_zaraz_vvazhayut.html [in Ukrainian].

3. Tabulina, O. (2021). Vocal vibrato in the interpretation of vocal music of the baroque epoch. *Notes on Art Criticism*. 40, 178–183. [in Ukrainian].

4. Harnoncourt, N. (2002). *Music as a language of sounds*. Sumy: Sobor. [in Ukrainian].

5. Chekan, Yu. (2016). Opera realities of the baroque age in Anne Rice’s novel “Cry to Heaven”. *Aspects of historical musicology*. 7, 71–81 [in Ukrainian].

6. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2015). Opera theater in changing space and time. Kharkiv: “Acta”. [in Ukrainian].

7. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2009). Structural analysis of an opera work. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2, 3, 58–67 [in Ukrainian].

8. Haynes, B. (2007). *The End of Early Music*. Oxford University Press. [in English].

9. Shumilina, O., Varakuta, M. (2020). Baroque Opera on the Contemporary Ukrainian Theatre Stage: Ideas and Solutions. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 7, 225–232. [in English].

10. Taruskin, R. (2010). “*Dido and Aeneas*” and the Question of “English Opera”. *Oxford History of Western Music*. 2. Music in the 17th and 18th centuries. 3, 85–138. [in English].

11. Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford University Press. [in English].

12. Westrup, J. A. (2001). *Purcell*. Oxford University Press. [in English].

References

1. Gumenyuk T., Krivosheya T. (2019). Reception “*perola barroca*” (amazing pearl) in the modern artistic space of Ukraine. *Herald of National*

Стаття надійшла до редакції 05.02.2024
Отримано після доопрацювання 08.02.2024
Прийнято до друку 16.02.2024