

УДК 78.071.1(430)(092)Хасце:782.1.036"16/17"  
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362322

**Цитування:**

Вежневць І. Л. Йоганн Адольф Хасце: традиція епохи Бароко arias di baule. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 255–261.

Vezhnevets I. (2026). Johann Adolf Hasse: the Tradition of the Baroque Era "Arias di Bole". National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 255–261 [in Ukrainian].

*Вежневць Ірина Леонідівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-0972-1977>  
[i.vezhnevets@gmail.com](mailto:i.vezhnevets@gmail.com)

## ЙОГАНН АДОЛЬФ ХАСЦЕ: ТРАДИЦІЯ ЕПОХИ БАРОКО ARIAS DI BAULE

**Мета дослідження:** проаналізувати творчість Й. А. Гасце, яка відповідає феномену італійської барокової традиції aria di baule XVIII століття, є невід'ємною частиною культури оперного pasticcio в європейському оперному мистецтві. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході, що включає джерелознавство, порівняльний аналіз, аналітичний метод, що застосовується для висвітлення історії, традиції та значення популярного репертуару arias di baule для співаків та оперного мистецтва епохи бароко. Застосовані методи розкривають науковий, практичний навчальний та виконавський аспект дослідження, що об'єднує теоретичний аналіз із безпосередньою художньою практикою. **Наукова новизна** вперше в українському музикознавстві комплексно розглянуто феномен aria di baule як складову оперної практики XVIII–XIX століть; визначено вплив arias di baule на вокально-виконавську традицію bel canto та окреслено перспективи використання цього досвіду в сучасному музичному театрі. В українському музикознавстві феномен aria di baule досліджено обмежено, наукових досліджень присвячених цієї темі не виявлено у відкритих джерелах, саме тому вона є актуальною, перспективною як для подальшого дослідження, так і для застосування результатів у сучасній вокальній педагогіці та виконавстві. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження можна зробити висновки, що сучасна наукова література трактує aria di baule не як випадкову театральну практику, а як важливий механізм функціонування опери XVIII–XIX століть. Через ці дослідження переосмислюється поняття авторства, виконавської свободи та історичної автентичності. Оперні вистави того часу були колективною творчістю, залучення видатних солістів до виконання партій в операх з репертуаром arias di baule, створювало баланс між авторським баченням композитора і жорсткими вимогами ринку, де співак-соліст набув нової ролі – співавтора в історії оперного мистецтва. Звернення до цього феномену сучасних виконавців сприяє формуванню нового типу музичного мислення, у якому поєднуються наукова реконструкція, творча інтерпретація та жива виконавська традиція.

**Ключові слова:** aria di baule, пастіччо, Й. А. Гасце, естетика вокального бароко; барокові традиції, виконавський стиль; академічний спів; вокальне мистецтво; інтерпретація; «вокальний портрет», історично обґрунтоване виконання; орнаментация; колоратурний спів; сучасний музичний театр.

*Vezhnevets Iryna, PhD in Arts, Senior Lecturer at the Department of Modern Art Music, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Johann Adolf Hasse: the Tradition of the Baroque Era "Arias di Bole"**

**The purpose of the study:** to analyze the operatic work of J. A. Hasse, which corresponds to the phenomenon of the Italian Baroque tradition of the aria di baule of the 18th century, which was an integral part of the culture of operatic pasticcio in European operatic art. **The research methodology** is based on a comprehensive approach, including source research, comparative analysis, and analytical methods, which are used to highlight the history, tradition, and significance of the popular repertoire of arias di baule for singers and operatic art of the Baroque era. The methods used reveal the scientific, practical, educational, and performance aspects of the research, combining theoretical analysis with direct artistic practice. **Scientific novelty:** for the first time in Ukrainian musicology, the phenomenon of aria di baule as a component of opera practice of the 18th–19th centuries has been comprehensively examined; the main functions of insert arias have been systematized; their influence on the vocal and performing tradition of bel canto has been determined and the prospects for using this experience in modern musical theater have been outlined. In Ukrainian musicology, the phenomenon of aria di baule as a separate topic has been studied to a limited extent; no scientific studies dedicated to this phenomenon have been found in open sources, which is why it is relevant for further research and application of the results in modern vocal pedagogy and performance. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it can be concluded that modern scientific literature treats aria di baule not as an accidental theatrical practice,

but as an important mechanism of the functioning of the opera of the 18th–19th centuries. Through these studies, the concepts of authorship, performance freedom and historical authenticity are being reinterpreted. Opera performances of that time were collective creations, the involvement of outstanding soloists in the performance of parts in operas with the repertoire of arias di baule created a balance between the author's vision of the composer and the strict requirements of the market, where the singer-soloist acquired a new role - co-author in the history of opera art. The appeal to this phenomenon by modern performers contributes to the formation of a new type of musical thinking, which combines scientific reconstruction, creative interpretation and living performing tradition.

**Key words:** aria di baule, pasticcio, J.A. Hesse, aesthetics of vocal baroque; baroque traditions, performance style; academic singing; vocal art; interpretation; "vocal portrait", historically informed performance; ornamentation; coloratura singing; modern musical theater.

Актуальність теми дослідження. Зіркова кар'єра автора серенати «Марк Антоній і Клеопатра» Йохана Адольфа Гассе розпочалась у Неаполі, 15 липня 1725 року. Серената стала блискучим дебютом для двох всесвітньо відомих співаків того часу, що значно вплинуло на популярність твору: кастрата Карло Броскі (Фарінееллі, іт. «Farinelli», 1705–1782) в партії Клеопатри, та контральто Вікторії Тезі-Трамонтіні (Фьорентіна, італ. «La Fiorentina», 1700–1775), яка виконала партію Марка Антонія. Бездоганний спів Фьорентіни і тріумф двадцятирічного Фарінееллі підкорив Європу, арії в їх виконанні одразу стали «хітами», а музика композитора Йохана Гассе «божественного саксонця» – видатного німецького композитора, співака тенора, музичного педагога епохи бароко та раннього класицизму — популярною. Публіка захопилася його витонченими мелодіями, стилем, віртуозністю вокальних партій, що демонстрували глибоку драматичну виразність, та була здивована надзвичайною творчою плодючістю композитора, що забезпечило митцю всесвітню популярність на століття.

Музичний стиль Й. Гассе вирізнявся чутливою італійською мелодійністю, французькою елегантністю та німецькою структурованістю. Й. Гассе був великим майстром *opera seria*, його творчість вплинула на розвиток європейського оперного мистецтва XVIII століття. Спадщина композитора включає понад 60 опер, ораторії, меси, кантати, інструментальні концерти та сонати. Його арії були настільки бездоганні і бажані для співаків, що вважалися еталоном вокального стилю, і дуже часто потрапляли до опер-пастіччо (іт. *pasticcio* — «пиріг», «мішанина»). Ці специфічні жанр і метод створення оперної вистави, популярні у XVII–XVIII століттях, складались з арій та ансамблів абсолютно різних композиторів. На створення опери одним композитором було потрібно багато часу, крім того, новий текст не гарантував фінансового успіху – во всі часи

публіка бажала чути впізнавані мелодії і радо купує квитки на вистави за участі видатних співаків. Те, що мало бути виконане, визначалося попереднім успіхом, придатністю для презентації співаків та рівнем задоволення аудиторії [3]. Вистава створена з «хітів» була яскравою розвагою приреченою на аншлаг, проєктом, що забезпечував подовження ангажементів і дуже спокусливі пропозиції для солістів, тоді як особисті творчі задуми композитора створювали кістяк опери, але в більшості проєктів займали другорядні позиції. Діяльність іспресаріо братів Анджело Мінготті та П'єтро Мінготті яскраво ілюструє функціонування опери як відкритої системи, у якій активно застосовувалися адаптації, arias di baule та компілятивні форми, характерні для *pasticcio* [3].

Й.А. Гассе був видатним композитором і дуже «зручним» для використання його творів у *pasticcio*, тому музику «запозичували», але це не було крадіжкою або сучасним «піратським копіюванням», це було цілком оправданим, дуже успішним фінансовим рішенням музично-театральної діяльності, яке влаштовувало практично всіх учасників. Тим не менш, виникали і серйозні непорозуміння в колі авторів і виконавців та критиків, які мали різні погляди на загальну концепцію вистави, вимоги до виконавців та авторські права.

Після закінчення співочої кар'єри у 1833 році, тенор Нікола Таккінарді написав у трактаті про недоліки італійської опери: «Деякі критики ганьбили цей фрагментарний, співоче-центричний підхід як скорочений шлях співаків, які були надто лінивими, самозакоханими або технічно недосконалыми, щоб виконати оригінальну музику опери» [7, 4]. Він нарікає на різні аспекти виконавства: від поз і жестів до дикції та заміни арій, гендерне чергування, яке іноді викликало сміх в залі, комічні костюми героїв з жіночими рухами. Його полеміка далеко не дипломатична: вона була спрямована проти примхливої поведінки примадонн та категорії провідних виконавців, які домінували на оперній сцені на початку XIX століття.

Однак «Гіларі Порісс довела, що заміна арій була стандартною практикою, яку використовували навіть виконавці вищого рангу, такі примадонни, як Джудітта Паста, Кароліна Унгер та Марія Малібран. Для цих виконавиць рішення про заміни передбачали ретельне обмірковування музичного стилю та послідовності сюжету» [7, 5]. Вистави *pasticcio* містили як збірку вокальних номерів різних, і навіть, найкращих композиторів, так і адаптації їх творів для конкретного виконавця чи події.

Г. Ф. Гендель активно використовував арії Й. А. Гассе у своїх *pasticcio* в Лондоні, наприклад, його опера «*Caio Fabbricio*» («Кай Фабріцій», 1733) містить значно скорочений і перетворений варіант однойменної опери Й. Гассе 1732 року. А. Вівальді використовував арії Гассе, як і арії композиторів Дж. Джакомеллі та Р. Броскі, для створення опери-пастиччо «Оракул у Мессенії» (іт. «*L'oracolo in Messenia*», 1738). Пастиччо без арій Гассе було великою рідкістю у сорокових роках. Опера-*pasticcio* «Баязет» (1730) композитора Джемініано Джакомеллі (італ. *Geminiano Giacomelli*, 1692—1740) і, до речі інших авторів, містила шість арій Гассе. Тоді як всесвітньо відома арія «*Son qual nave ch'agitata*» Ріккардо Броскі, яку виконував Фарінееллі (Карло Броскі), звучала в опері Й. Гассе «Артакеркс» (італ. «*Artaserse*»). Опери Й. Гассе також неодноразово перетворювались на *pasticcio*, наприклад, «Милосердя Тіта», 1742 (італ. «*La clemenza di Tito*») – половина вокальних номерів у цій редакції належала композиторам: Луїджі Мадонісу та Доменіко Далольйо.

Були випадки, коли Й. Гассе редагував опери інших композиторів, створював своє особисте *pasticcio* для дружини і співачки Фаустіни Бордоні. Деякі опери (як наприклад, «*Artaserse*», 1730, «*Cleofide*, 1731, та їх пізніші версії) за участю Фаустіни у Лондоні та Венеції залучали *arias di baule* адаптовані з метою демонстрації її акторської майстерності та вокально-технічних якостей виконання – є найкращім прикладом індивідуалізації виконавського стилю примадонни. Арії Клеофіді написані спеціально для дружини, наприклад, «*Digli ch'io son fedele*» – це дуже проста, тільки на перший погляд, неவிбаглива мелодія на фоні прозорого супроводу струнного оркестру, та ніжна і лірична «*Perder l'amato bene*» (№ 65) були настільки популярні, що їх виконували в *pasticcio* в різних театрах і країнах. Для Фаустіни Гассе писав «колочі»

*staccato secco*, які демонстрували її бездоганну дикцію у швидких темпах. У *pasticcio* інших авторів цю арію інколи намагалися спростити, бо мало хто міг би повторити занадто швидкі темпи і чіткість виконання Фаустіни. Співачка не любила довгих пасажів, адаптації для неї були лаконічними, але ритмічно і інтонаційно складними. Послухати сучасне, але найбільш автентичне виконання арій Гассе написаних для Фаустіни Бордоні можна у виконанні Ann Hallenberg (альбом «*Hasse: Rokoko-Arien*»).

Дослідження *arie di baule* має комплексне значення: історико-теоретичне, виконавське та практичне. Воно дозволяє не лише глибше зрозуміти природу оперного мистецтва минулого, але й актуалізувати його принципи у сучасному культурному просторі. Дослідження оперної історичної традиції застосування *arie di baule* є важливим для розуміння європейського оперного мистецтва XVIII – початку XIX століття, саме тому увага авторки статті сконцентрована на цієї специфічної формі індивідуалізації виконавства, що віддзеркалює вокальну естетику доби *bel canto*, що перегукується з сучасною тенденцією звернення до історично орієнтованого виконання вокальних творів епохи бароко. В українському музикознавстві практика *arie di baule* як окрема спеціальна тема досліджена обмежено. Монографій чи дисертацій, присвячених саме цьому феномену не виявлено у відкритих джерелах. Питання вставних арій, вокальної імпровізації, виконавської свободи та оперної практики XVIII–XIX століть розглядаються опосередковано в роботах українських музикознавців, присвячених *bel canto*, історії опери та вокальному виконавству. Це робить тему особливо актуальною для подальшого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам виконання *arie di baule* у європейському просторі присвячено ґрунтовну наукову працю Гіларі Порісс (Hilary Poriss) [6]. Авторка, також, провела ретельний аналіз вставних арій (*arias insertion*), як специфічну форму впливу виконавців на композиторський музичний текст опер у XVIII–XIX ст., що було не винятком, а нормою барокового оперного театру (поняття «*arie di baule*» та «*arias insertion*» схожі, але не тотожні. Вставна арія (*arias insertion*) – це будь-яка додана арія, *arie di baule* – найкращий зразок технічного співу арії у виконанні провідного співака, яку він презентує «всюди» для підвищення своєї популярності). Дослідила складне питання авторства, конфлікт інтересів композитора і

виконавця, висвітлила поняття *prima donna*, що виникло в Італії наприкінці XVII століття (іт. *prima donna* — «перша дама») та сучасне розуміння цього терміну. Стислий огляд концепції *arie di baule* та значення практики *arias insertion* для історії опери XIX ст. містяться у рецензії Шейна М. Парра (Sean M. Parr) на книгу Г. Порісс у журналі «Music & Letters», 2013 [5]. В праці Р. Ванпайбункіта (P. Wangpaiboonkit) досліджено гендерний аспект виконавства періоду раннього романтизму та практику виконання вставних арій [4]. Цікавим на наш погляд є звернення до історичних джерел, архівних документів, які містять відомості про репертуар *arie di baule* та *arias insertion* співаків XVIII ст. у колективній монографії «Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe» (2021) [2]. Репертуар та архів лібрето італійських опер з 1600 по 1900 рік, відомості про виконавську практику, співаків, приклади використання та суть поняття *arie di baule* дає онлайн-ресурс з історії опери XVIII ст. «Il progetto CORAGO» (Università di Bologna) [1]. Книга «Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII» — є фундаментальним дослідженням історії формування європейського оперного ринку XVIII ст., про діяльність братів Мінготті, які були одними з найважливіших оперних імпресаріо століття [3]. Кращими ресурсами для дослідження які містять рукописи XVIII століття є: IMSLP (Petrucci Music Library), Британська бібліотека (British Library Digital Manuscripts), Портал «Farinelli Manuscript».

Мета дослідження традиції використання «*arie di baule*» як форми індивідуалізації вокального виконавства; аналіз впливу «*aries di baule*» на драматургію опери *seria* та обґрунтуванні їх використання у сучасному оперному театрі.

Виклад основного матеріалу. Йохан Адольф Гассе (1699–1783) був надзвичайним майстром «вокального портрета» зірок XVIII століття. Композитор розпочав свою професійну музичну кар'єру у Гамбурзі, де з 1718 року виходив на оперну сцену в якості тенора, тому добре розумів природу вокального звукоутворення. Він не був викладачем співу в сучасному розумінні цього поняття, але був вокальним композитором-наставником який мав досвід театральної оперної практики, тому створював музику яка допомагала демонструвати найкращі якості голосу, фізичні та психологічні особливості конкретного співака і делікатно приховувала недоліки, міцно поєднуючи амбіції виконавців і творчий задум композитора.

Першою його «абсолютно авторською» оперою вважається опера «Антіох» (італ. «*Antioso*», 1721) прем'єра відбулась у Брауншвейзі, де Гассе на той час працював капельмейстером та співаком. Успіх серенати (італ. «*serenata*» — жанр камерної музичної драми) «Марк Антоній і Клеопатра» на лібрето П'єтро Метастазіо у Неаполі, був зумовлений поєднанням кількох ключових факторів. Провідна роль належить лібрето, яке відповідало всім вимогам реформи, яку запропонував Метастазіо — «драмою для музики» (італ. «*dramma per musica*»). Персонажі були психологічно достовірними, зрозумілими і живими (курсів авторки), без надмірної театральності. Текст лібрето відзначався поетичністю, драматизмом але й чіткою структурою, яка фокусувалася на емоційних переживаннях героїв, де арія є найкращим матеріалом для вираження афекту і демонстрацією повної вокальної свободи, коли голосова техніка відкриває всю глибину драми. Метастазіо відмовився від комічних сцен, грубого гумору та барокової химерності в опера *seria*. Образи героїв-монархів ідеалізовані, сконцентровані на конфлікті особистих почуттів і монарших обов'язків. Глибоко лірична і драматична музика Гассе кантіленна і елегантно віртуозна не тільки супроводжувала голос співака, а значно посилювала емоції. Зрозуміла всім поезія була підпорядкована музичній логіці, залишалася драматургічним стрижнем опери, тоді як арія перетворилася на емоційний монолог.

Сюжет розвивався в речитативних сценах, які дозволяли продемонструвати всі акторські здібності солістів. Оркестрова партія завжди частина «звукового портрета» співака, доповнює та підсилює емоції. Гассе створював партитуру так, щоби соліст мав простір для улюблених і добре відточених вокальних прикрас, орієнтувався на індивідуальний стиль виконання, новизну інтерпретації та варіативність вокальної партії. Саме тому *aries di baule* з опер Гассе були взірцем вокального стилю, і хоча отримати їх клавіри було не складно, тим не менш, це вимагало від співаків певного статусу, бажаного рівню контактів аристократичного кола і активної театральної практики. Рівень «доступності» сильно залежав від того, ким був співак.

Імператриця Марія Терезія ерцгерцогиня Австрії, королева Угорщини та Богемії, отримала унікальний «Манускрипт Фарінееллі» (1753) — у ньому співак власноруч записав для неї арії разом із варіаціями та каденціями, які зазвичай виконував під час

приватних концертів для іспанського двору. Щоби відчуті таланти Фарінееллі-автора можна послухати альбом шведської оперної дівки (меццо-сопрано) Ann Hallenberg «The Farinelli Manuscript», де співачка виконує арії Гасце за записами з манускрипту, відтворюючи кожну прикрасу виписану Фарінееллі, або насолодитись аріями у виконанні американської співачки (колоратурного сопрано) Vivica Genaux – «Arias for Farinelli», запис якої демонструє орнаментику, що базуються на історичних зразках епохи Фарінееллі. (Vivica Genaux – взяла участь в якості члена журі Першого міжнародного конкурсу контратенорів «Фарінееллі» у Карлсруе в 2025 році, <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/351961>)

Необхідно нагадати всесвітньо відомі арії Гасце, що є найкращими прикладами *arie di baule* не тільки у виставах пізнього бароко: арія «Pallido il sole» була частиною лондонського *pasticcio* «Artaserse», (1734), яке поєднало музику Гасце, Порпори та Броскі. Арія «Or la nube procellosa» створена Гасце для *pasticcio* «Artaserse» Нікола Порпори, але стала надзвичайно популярним матеріалом для подальших переробок і нових *pasticcio*, в яких метою була демонстрація колоратурної техніки. Арія «Son qual per mare ignoto» є типовою «арією порівняння» (італ. *aria di paragone*) в рамках *pasticcio*: під час її виконання співаки могли змагатися у мистецтві контролю довжини співочого видиху, тембральної краси голосу та різноманітності нюансів. Енергійна та велична арія «Superbo di me stesso», ідеально підходила для багатьох сюжетів *opera seria* і часто ставала частиною *pasticcio* за свій героїчний характер.

Найвідомішим твором, авторство якого відносять помилково до Гасце, є арія «Sposa, non mi conosci» (укр. «Наречена, ти мене не знаєш») з опери Дж. Джакомеллі «La Merope», (1734), де партія Епітіда була створена спеціально для Фарінееллі. Гасце створив свою однойменну оперу «La Merope», але ця конкретна арія не належить до його партитури. Також помилково вважати її автором А. Вівальді тому, що він «запозичив» мелодію арії для своєї опери- *pasticcio* «Bajazet» (1735), але значно посилив драматизм першої фрази арії «Sposa, son disprezzata» (укр. «Наречена, мене зневажають»), і арія популярна, навіть, серед аматорів і співаків-початківців до тепер. В епоху пізнього бароко практика використання чужих арій була звичною,

стандартною та цілком законною. Більше того, *creatività* (укр. «майстерність обробки») цінувалася більше ніж абсолютна оригінальність. Те, що Вівальді взяв оригінальну мелодію Джакомеллі, змінив текст і вставив її у свій «Баязет», сприймалося як звичайна професійна робота.

Аналіз популярних арій, що отримали статус *arie di baule* з опер Йоганна Гасце («Artaserse»; «Demetrio», «Didone abbandonata»; «Cleofide» тощо) свідчить про їх чітку орієнтацію на конкретних виконавців (Доменіко Аннібали Фаустіна Бордоні, Карло Броскі (Фарінееллі), Джованні Карестіні, Гаetano Майорано (Каффареллі)) та ін. Вокальні партії функціонують як індивідуалізовані звукові «вокальні портрети», у яких відображено технічні, темброві, артистичні та психологічні особливості співаків. Ці арії ніколи не були «універсальними», легкими у виконанні, розрахованими на будь якого співака, всі вони спираються на фізіологічні і технічні особливості конкретного співака.

Наприклад, зворушлива арія «Per questo dolce amplesso» («За ці солодкі обійми») з опери «Artaserse», яка має декілька редакцій (1730–1740-х років). Фарінееллі постійно включав її до різних *pasticcio* під час гастролей у Іспанії та Англії. Арія створена Гасце для Фарінееллі відповідно до характеристик його голосу: діапазон біля трьох октав, унікальне дихання під час співу – міцна опора для наповнення динамічних контрастів, не дуже яскравий тембр (за відгуками знавців), який цілком компенсувався віртуозністю колоратурної техніки. Композитор створив для співака розлогі кантиленні фрази, спираючись на здатність Фарінееллі тримати довгі й неймовірно рівні звуки (*messa di voce*) з демонстрацією хвилеподібних нюансів від *pianissimo* до *mezzo forte*, які утворювали «ефект нескінченного дихання» та драматичної глибини – характерну виконавську рису Фарінееллі. Колоратурна техніка співака демонструвала блискучі та швидкі пасажі, широкі стрибки, мелодію прикрашену складними мелізмами, серіями трелі з поступовим прискоренням або уповільненням (англ. *augmented and diminished trills*).

Приємне обличчя, гострий розум, аристократичні рухи, елегантність, м'який і стриманий характер, свій неповторний стиль, який поєднував ніжність і героїзм — це типовий сценічний образ, «вокальний портрет» Фарінееллі, «маскулітний образ» і

«фемінне звучання» героїчних ролей в опера *seria*, що утворювали порівняння високого регістру із образом влади та благородства. Чудовий звуковий портрет оперного співака, що буде бездоганним дипломатом, впливовою фігурою при королівському дворі Іспанії, зможе поєднувати діяльність в культурній політиці та дуже вдало здійснювати 23 оперні постановки та інших музичних проєктів в якості художнього керівника та директора іспанських театрів.

Один із відоміших виконавців епохи бароко Джованні Карестіні (італ. Giovanni Carestini, відомий як Кузаніно; 1705–1760) – співак-кастрат (сопрано), про якого Гасе говорив: «той, хто не чув Карестіні, не знає досконалого стильового співу», мав у своєму репертуарі *aries di baule* з опер композитора. Улюбленою була «*Se mai senti spirarti sul volto*» з опери «Милосердя Тита» (італ. «*La clemenza di Tito*») на текст Метастазіо, яка демонструвала його здатність до глибокого ліризму та пластично витонченого *legato*. Інша контрастна, експресивна арія з цієї опери «*Vo disperato a morte*» (укр. «Я смертельно відчайдушний») – дозволяла співакові презентувати публіці драматичний темперамент і розвинений артистизм: віртуозне володіння голосом, тілом, мімікою, образним мисленням. Відомо, що співак став знаменитим завдяки виконанню партії Арбаче у однойменній опері Леонардо Вінчі (італ. Leonardo Vinci, 1690–1730), але він з великим успіхом виконував версію цієї арії від Гасе, йому імпонувала її емоційна напруженість і драматична виразність. Композитор вдало створив «вокальний портрет» співака, що поєднував чергування ліричних і драматичних епізодів, практично французьку театральну декламаційність акцентовану на сенсі слова (курсів авторки), контрастні поєднання *forte* і *piano*. Різкі перепади регістрів утримували драматичну напругу, афекти вимальовували суть портрета співака: драматичність, внутрішня сила, експресивність, бездоганний артистизм.

Хоча *pasticcio* асоціюється з оперою *seria*, іноді цей метод використовували і для інших жанрів. Якщо історичний жанр *pasticcio* – це живий, пластичний художній простір для осмислення універсальних вокальних, стильових, етичних і психологічних проблем інтерпретації, тоді *arie di baule* – постає як художній феномен, своєрідне дзеркало, у якому відбиваються ключові зрушення оперної естетики XVIII століття – від загально прийнятої нормативності до психологічної

вокальної індивідуалізації. Саме в цієї здатності поєднувати виконавську стабільність і співочу авторську трансформацію полягає його виняткова історична життєстійкість.

Наукова новизна вперше в українському музикознавстві комплексно розглянуто феномен *arie di baule* як складову оперної практики XVIII–XIX століть; визначено вплив *aries di baule* на вокально-виконавську традицію *bel canto* та окреслено перспективи використання цього досвіду в сучасному музичному театрі. В українському музикознавстві феномен *arie di baule* досліджено обмежено, наукових досліджень присвячених цієї темі не виявлено у відкритих джерелах, саме тому вона є актуальною, перспективною як для подальшого дослідження, так і для застосування результатів у сучасній вокальній педагогіці та виконавстві.

Висновок. Дослідження оперної традиції застосування *arie di baule* є важливим для розуміння європейського оперного мистецтва XVIII – початку XIX століття, яке доводить, що опера цієї доби не була фіксованим, статичним твором, а складалась як доволі сучасна відкрита система, у якій роль провідного виконавця полягала не тільки у художньої інтерпретації, розповсюдженні та популяризації вокального мистецтва, співак набував права співавтора. Фінансовий успіх опери – був результатом синтезу художньої якості, унікальності інтерпретації твору та ефективного налагодження роботи всієї театральної трупи, діяльність якої була створювала основи фінансової стабільності, де кожен виконавець працював на загальний результат. Традиційна практика *arie di baule* засвідчує, що співак виступав не лише інтерпретатором, а й активним співтворцем музично-драматичного процесу, зміщувати емоційні акценти, здатним змінювати драматургію і навіть саму структуру опери відповідно до власного творчого бачення, вокально-технічних можливостей і особистих художніх завдань.

Творчість композитора Й. А. Гасе демонструє принцип створення «вокального портрета», в якому *arie di baule* є специфічною формою індивідуалізації виконавства, що віддзеркалює вокальну естетику доби *bel canto*, орієнтовану на віртуозність, експресивність і демонстрацію технічної досконалості співочого голосу.

На сьогодні *arie di baule* не втратили актуальності і, навпаки, створили підґрунтя для наукових досліджень та сучасної реконструкції

вокального тексту, який відповідає рівню вокальної техніки співаків минулого: діапазону, теситурним особливостям, красі орнаментики, що не була зафіксована в авторських партитурах. Вони є історичним джерелом, що презентує виконавські практики, естетичні норми та художні пріоритети епохи. Дослідження традиції *arie di baule* сприяє переосмисленню поняття «автентичності» у сучасному музикознавстві та сценічному виконавстві. Епоха бароко відрізняється від інших історичною обґрунтованістю практики *arie di baule*, а саме варіативністю, гнучкістю і відкритістю вокального твору до інтерпретаційних змін. Дослідження традиції *arie di baule* відкриває нові можливості для сучасних виконавців, диригентів і режисерів, дозволяючи їм не лише відтворювати, але й творчо переосмислювати оперний репертуар, спираючись на історично достовірні принципи. Аналіз *arie di baule* має значення для розширення сучасного вокального репертуару, сприяє відновленню історичної повноти європейської вокальної культури, збагаченню і поглибленню уявлень про стильові різновиди вокального мистецтва минулого. Це особливо важливо в умовах сучасного прагнення до різноманітності репертуару та індивідуалізації виконавських концепцій.

Отже, дослідження *arie di baule* має комплексне значення: історико-теоретичне, виконавське та практичне. Воно дозволяє не лише глибше зрозуміти природу оперного мистецтва минулого, але й актуалізувати його принципи у сучасному культурному просторі. У підсумку можна стверджувати, що звернення до цього феномену сприяє формуванню нового типу музичного мислення, у якому поєднуються наукова реконструкція, творча інтерпретація та жива виконавська традиція.

### Література

1. Il progetto Corago. Repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900. Università di Bologna. URL: <https://site.unibo.it/corago-dbc/it/progetto> (дата звернення: березень 2026).
2. Brandenburg D. Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Italian operisti, Repertoire and the aria di baule: Insights from the Pirker Correspondence. 2021. Pp. 271–283. URL: [https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783839448854-014/html?srsltid=AfmBOoq8gpmEdStSdhAXZP0lkwjmpBTphWSRb\\_Ot2sA4ySuVKS\\_HGRx6Y](https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783839448854-014/html?srsltid=AfmBOoq8gpmEdStSdhAXZP0lkwjmpBTphWSRb_Ot2sA4ySuVKS_HGRx6Y) (дата звернення: березень 2026).
3. Müller von Asow, Erich Hermann. Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII Jahrhundert, Dresden : R. Bertling, 1917. 310 p. URL: <https://archive.org/details/>

[angeloundpietrom00muel/page/n95/mode/2up](https://archive.org/details/angeloundpietrom00muel/page/n95/mode/2up) (дата звернення: березень 2026).

4. Over B., zur Nieden G. (Eds.). Operatic Pasticcios in Eighteenth-Century Europe: Contexts, Materials, and Aesthetics. Bielefeld: transcript Verlag, 2021. 798 p.
5. Parr S. M. Review of «Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance» by Hilary Poriss. Music & Letters, Oxford : Oxford University Press, 2013. Vol. 94, No. 1, February. Pp. 156–159.
6. Poriss H. Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance. Oxford : Oxford University Press, 2009. 226 p. URL: <https://archive.org/details/changingscoreari0000pori> (дата звернення: березень 2026).
7. Wangpaiboonkit P. Rethinking Operatic Masculinity: Nicola Tacchinardi's Aria Substitutions and the Heroic Archetype in Early Nineteenth-Century Italy. *Cambridge Opera Journal*. 2020. Vol. 32, Iss. 1.

### References

1. Il progetto Corago. Repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900. Università di Bologna. URL: <https://site.unibo.it/corago-dbc/it/progetto> [in Italian].
2. Brandenburg D. (2021) *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe*. Italian operisti, Repertoire and the aria di baule: Insights from the Pirker Correspondence. pp. 271–283. Retrieved from: [https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783839448854-014/html?srsltid=AfmBOoq8gpmEdStSdhAXZP0lkwjmpBTphWSRb\\_Ot2sA4ySuVKS\\_HGRx6Y](https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783839448854-014/html?srsltid=AfmBOoq8gpmEdStSdhAXZP0lkwjmpBTphWSRb_Ot2sA4ySuVKS_HGRx6Y) [in English].
3. Müller, von Asow, & Erich, Hermann (1917) Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII Jahrhundert, Dresden : R. Bertling. 310 p. Retrieved from: <https://archive.org/details/angeloundpietrom00muel/page/n95/mode/2up> [in German].
4. Over, B., & zur Nieden, G. (Eds.). (2021). *Operatic Pasticcios in Eighteenth-Century Europe: Contexts, Materials, and Aesthetics*. Bielefeld: transcript Verlag, 798 [in English].
5. Parr, S. M. (2013). Review of «*Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*» by Hilary Poriss. Music & Letters, 94 (1), February. Oxford : Oxford University Press, 156–159 [in English].
6. Poriss, H. (2009). Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance. Oxford : Oxford University Press. 226 p. [in English]. Retrieved from: <https://archive.org/details/changingscoreari0000pori> [in English].
7. Wangpaiboonkit, P. (2020). Rethinking Operatic Masculinity: Nicola Tacchinardi's Aria Substitutions and the Heroic Archetype in Early Nineteenth-Century Italy. *Cambridge Opera Journal*, 32(1), March, 1–26 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2026  
Отримано після доопрацювання 14.04.2026  
Прийнято до друку 23.04.2026  
Опубліковано 26.05.2026