

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГРИГОР'ЄВА МАРІЯ СЕРГІЇВНА

УДК 78.071.2:784.03(477)"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО
В УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНО-АКАДЕМІЧНІЙ ПРАКТИЦІ
КІНЦЯ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело



М.С. Григор'єва

Науковий керівник: **ЛІГУС Ольга Марківна**
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Григор'єва М. С. *Історично інформоване виконавство в українській вокально-академічній практиці кінця XX – першої чверті XXI століття.* – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», галузь знань 02 «Культура і мистецтво». Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2026.

Історично інформоване виконавство (ІВ) – напрям виконавської практики, який активно розвивається в українському музичному середовищі періоду незалежності. У більшості досліджень, присвячених цьому феномену, увагу приділено переважно інтерпретаціям старовинної інструментальної музики, проте, останнім часом дедалі зростає науковий інтерес до вокальних творів. Це, зокрема, праці українських дослідників, присвячені переважно жанрово-стильовим та техніко-виконавським аспектам композицій західноєвропейського Бароко, сакральної монодії католицького та православного канону, західноєвропейської та української духовної музики XVII – XVIII століття. Водночас уваги науковців потребує цілісне осмислення українського досвіду ІВ в інтерпретації вокальної музики давніх епох. Це дасть можливість виокремити основні жанрові галузі й напрями розвитку ІВ в українській вокально-академічній практиці сучасності та осмислити внесок вітчизняних співаків у загальноєвропейський рух виконавства старовинної музики.

Мета дослідження – систематизувати й осмислити досвід інтерпретації старовинної музики з позицій ІВ в українській вокально-академічній практиці кінця XX – першої чверті XXI століття. *Об'єктом розгляду* в дисертації є старовинна музика в українській вокально-академічній практиці кінця XX – першої чверті XXI століття, а *предметом* – інтерпретація старовинної музики з позицій ІВ в українській вокально-академічній практиці кінця XX – першої чверті XXI століття.

Аналітичний матеріал дослідження складають аудіо- та відео-записи творів різних жанрів старовинної західноєвропейської та української вокальної музики у виконанні українських співаків-солістів (В. Сліпака, Р. Меліша, О. Пасічник, Т. Журавель), вокальних колективів (“Artes Liberales”, “Kalophonia”, “A Cappella Leopoldis”, «Музичні асамблеї», “Silva Rerum”, “Dominica”, “Cantus Firmus”, “Alitea”, “Vox animae”, “Partes” та ін.), постановок опери «Дідона та Еней» Г. Перселла, здійснених у Львові (1995) та в Києві (2017), рецензії на оперні вистави та концерні виступи українських виконавців, інтерв’ю українських вокалістів, керівників вокально-хорових колективів та організаторів проєктів у рамках ПВ щодо особливостей виконання старовинного репертуару. *Методологічну основу* дослідження становить комплексний підхід, що включає культурологічний, історіографічний та музикознавчий ракурси. Використано такі загальні та спеціальні методи: історико-культурний, метод історіографічного аналізу, типологічний метод, біографічний, метод цілісного аналізу, семантичний, емпіричний (інтерв’ю), інтерпретологічний, герменевтичний.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній *уперше* систематизовано й узагальнено творчий досвід українських виконавців старовинної вокальної музики з позицій ПВ; схарактеризовано виконавську діяльність видатних українських співаків у царині ПВ: Героя України Василя Сліпака, Ольги Пасічник, Романа Меліша та Тетяни Журавель; *уточнено* дефініцію поняття історично інформованого виконавства та жанрово-стильову специфіку вокального ПВ. У дисертації *набули подальшого розвитку* дискурс історично інформованого виконавства у царині вокальної музики та дослідження аспектів інтерпретації в українській вокально-академічній практиці кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

У Першому розділі «Теоретичні та історіографічні аспекти вокального історично інформованого виконавства» здійснено огляд

наукової літератури про ПВ як феномена музичної культури і, зокрема, виконавської практики у царині вокальної музики. З'ясовано, що у працях західних та українських дослідників (Р. Тарускіна, Б. Хейнса, Н. Даньшиної, К. Хеншоу, Є. Лазаревич, М. Марченко та ін.) немає однастайності щодо самого означення цього явища. Сформульовано власну дефініцію ПВ: *історично інформоване виконавство – феномен музичної культури, який зародився на початку ХХ століття, і проявляється у специфічній, історично й художньо переконливій виконавській діяльності, яка ґрунтується на реконтекстуалізації (термін Д. Ірвінга) музики давніх епох (Середньовіччя, Ренесанс, Бароко, Класицизм), що передбачає організацію інфраструктури для її теоретико-практичного вивчення та вироблення інтерпретаційної стратегії з урахуванням естетики доби, жанрово-стильових особливостей творів та відповідних умов для слухацького сприйняття.*

Визначено три рівні інфраструктури ПВ: концертна практика, наукове осмислення та педагогіка. Виокремлено пріоритет виконавської практики в інфраструктурі ПВ, яка мотивує пошук стародавніх трактатів і рукописів, сприяє залученню автохтонного інструментарію та використанню стилізованих костюмів. Визначено особливий пієтет виконавців до музики епох Відродження й Бароко; окреслено актуальні ракурси вивчення їхніх інтерпретацій: історико-стильовий (Л. Артюхова, Н. Даньшина, Є. Лазаревич, О. Табуліна), спеціалізовано-жанровий (М. Марченко, Д. Савон), організаційно-дидактичний (Р. Вістрайх та Дж. Поттер), інтегровано-аналітичний (К. А. Хеншоу).

Другий розділ «Старовинна вокальна музика: естетико-стильові засади та техніко-художні принципи виконання» присвячений історичному огляду вокальної музики давніх епох (від Середньовіччя – до Класицизму включно) з погляду на жанрово-стильову й виконавську специфіку. Спираючись на сучасні дослідження історії західної музики, схарактеризовано стильові ознаки середньовічного григоріанського

хоралу, української гимнографії, ренесансної багатоголосної музики строгого стилю (меса, мотет, мадригал), умов її функціонування, естетичні критерії та вимоги до правильного співу в трактатах і керівництвах співу. Констатовано основні особливості поліфонічного письма франко-фламандської та італійської шкіл XV – XVI століть. Відзначено, що український партесний концерт, який виник у XVII столітті, став національним варіантом західноєвропейської поліфонії XV – XVI століть.

Окреслено основні віхи розвитку музичного стилю XVII століття, приділено увагу новим явищам, які прямо та опосередковано стосуються вокального виконавства (basso continuo, фіксована ритміка, речитатив репрезентативного типу, сольні арії Da capo, спреатура). Виокремлено та схарактеризовано стиль *bel canto* як найважливіший здобуток тогочасного вокального мистецтва. З'ясовано, що внаслідок підвищення технологічних і естетико-художніх завдань, виникла необхідність у створенні методології виховання вокалістів-солістів. Визначено основні засади навчання співаків, викладені у тогочасних працях. Приділено увагу розвитку вокальних жанрів у західноєвропейській (кантата, ораторія, пасіон, реквієм) та українській музиці (партесний концерт, партесна літургія, духовний концерт, канти, псалми, інші духовні пісні тощо) XVII – XVIII століття, а також різновидів опери (*seria* та *buffa*), до яких зверталися й українські композитори М. Березовський та Д. Бортнянський).

У Третьому розділі «Українське історично інформоване виконавство у царині сольного, ансамблево-хорового та оперного співу кінця XX – першої чверті XXI століття» висвітлено діяльність українських співаків, ансамблів і хорів, які спеціалізуються на виконанні музики давніх епох з погляду ПВ. Простежено творчі шляхи українських солістів (В. Сліпака, Р. Меліша, О. Пасічник, Т. Журавель), для яких характерно глибоке занурення у тонкощі стилістики давньої вокальної музики, досконале опанування її технічних прийомів, артистична свобода, правдиве «вживання» у кожний образ через комплекс спеціальних знань,

практичних умінь та творчій інтуїції. Відзначено унікальність виконавських здібностей і творчих манер кожного з артистів, зокрема, надзвичайні можливості голосового апарату В. Сліпака: (контратенор і баритон), його артистичний магнетизм; особливу гнучкість, темброве розмаїття й «аерованість» вокалу контратенора Р. Меліша, яскраві вокальні здібності, довершене володіння стилем *bel canto* й спеціальними технічними прийомами О. Пасічник (ліричне сопрано) та Т. Журавель (колоратурне сопрано). Проаналізовано такі твори в репертуарі цих співаків: різдвяна пісня Г. Ф. Телемана «Новонароджена дитина», мотет К. Монтеверді «Зізнаюся Тобі, Господи» (О. Пасічник), пісні Г. Перселла «Вдарте по струнах» (Р. Меліш) і «O Had I Jubal's Lyre» (Т. Журавель), псалом 126 А. Вівальді (Р. Меліш), арії з опер Ф. Каччіні, Г.Ф. Генделя, Н. Порпори, В. А. Моцарта.

З'ясовано, що в українському просторі ПВ домінує ансамблево-хоровий репертуар давньої музики, в якому дедалі зростає увага до творів української музики. Протягом останнього тридцятиліття число хорів і ансамблів, які прилучилися до ПВ, значно збільшилося («Kalophonia», «A Cappella Leopoldis», «Музичні асамблеї», «Silva Rerum», «Dominica», «Cantus Firmus», «Vox animae», «Partes»). Крім того, виокремилися групи ентузіастів з різних регіонів України (Київ, Суми, Львів, Харків і ін.), які забезпечили розвиток інфраструктури для цього руху: плекали колективи, знаходили давні джерела, виготовляли інструменти, робили записи власних інтерпретацій, започатковували фестивалі, налагоджували контакти з іноземними музикантами для майстер-класів, освіти наших музикантів, спільних міжнародних проєктів тощо. Серед них, зокрема, ті вагомі особистості, які різнобічно приклалися до розвитку українського хорового та ансамблевого ПВ: Р. Стельмашук (Львів); Д. Поддячий (Київ), О. Зосім (Київ) А. Гадецька (Київ), Н. Хмільєвська-Данышина (Київ).

На основі порівняльного аналізу постановок опери Г. Перселла «Дідона й Еней» (1995 року у Львові, 2017 – в Києві) виявлено спільні й

відмінні ознаки з погляду ПВ. Постановка у Львові вирізняється академічною строгістю стилістики, згідно з ідеєю «достеменно правдивого» звучання, київська – поєднанням історичного стилю (музична складова) з режисерським підходом (драматичний і театральний компоненти). Інструментовка опери київської редакції відрізняється від львівської більшою кількістю зразків старовинного інструментарію. Режисерський підхід у київській версії проявився у довільному трактуванні образів Белінди та Чаклунки, у вирішенні театального простору (відсутність сцени з лаштунками, оркестрової ями) та використанні стилістики мінімалізму і символізму в оформленні сцени й костюмів. Водночас основних засад вокального інтонування ПВ (чіткість артикуляції, увага до фонетики англomовного тексту, природність гучності співу, розрахованого на камерне приміщення, органічне поєднання пластики голосу й тіла) дотримуються як у львівській, так і в київській інтерпретаціях.

У *Висновках* підсумовано основні науково обґрунтовані положення проведеного дослідження:

1. На основі опрацювання наукової літератури з ПВ виокремлено кілька базових праць: Н. Харнонкурта, Р. Тарускіна Б. Хейнса, Д. Ірвінга, А. Берд та С. Шипа. Опорним методологічним пунктом в роботі над дисертацією обрано трактування Р. Тарускіним сутності «історично достовірного перформансу» як реалізації сучасних припущень про музичне звучання минулого, уникаючи терміну «автентичне» виконання. Важливим методологічним підґрунтям стала також теза Н. Харнонкурта про спорідненість інструментальної та вокальної музики Бароко. Результатом опрацювання наукових концепцій ПВ у працях означених дослідників стало формування викладеної вище власної дефініції цього поняття, в якій використано термін Д. Ірвінга «реконтекстуалізація», що стосується виконавської практики, яка історизується завдяки відповідним компетентностям інтерпретатора.

2. Досвід ознайомлення з дослідженнями вокального ПВ дав змогу виокремити та узагальнити такі основні підходи: історико-стильовий, спеціалізовано-жанровий, організаційно-дидактичний, інтегровано-аналітичний підходи, що поєднують питання історії, теорії, естетики, практики й методики руху. Міркування дослідників Р. Вістрайха і Дж. Поттера стосуються виконавських та дидактико-педагогічних питань; у праці К. А. Хеншоу приділено увагу рухам і жестам виконавців барокового репертуару. У дисертації М. Марченко запропоновано модель інтерпретації партесних творів, у праці Є. Лазаревич – алгоритм дослідницької роботи, що має передувати вивченню й виконанню давніх творів. Дослідниця Н. Даньшина розробила сучасний «еталон звучання» вокального твору епохи Ренесансу, Л. Артюхова проаналізувала методику вокального звукотворення й дихання епохи Бароко, О. Табуліна деталізувала засади вокальної техніки вібрато та її застосування в різних історичні періоди, Д. Савон, концентруючи увагу на мотетах Й. С. Баха, визначив складники майстерності співака музики Бароко.

3. Базовими засадами і принципами вокального ПВ в царині сольного та ансамблево-хорового співу є трактування голосу як інструменту відтворення інтелектуально-психологічного змісту музики, опертя на барокову естетику з її системою афектів, оперування мімікою та жестикуляцією, пріоритет камерного складу (5–16 учасників), розшифрування давньої нотографії, послугування партитурами в оригінальній нотації, увага до інтонаційної артикуляції слів, домінування вербального компонента над музичним (середньовічні розспіви), синергія музики й риторики (барокові твори), дотримання тривалостей звучання та мовчання, темпу й агогіки як природних чинників драматургічної цілісності твору. Провідні завдання в оперних постановках з позицій ПВ стосуються відповідності жанру умовам приміщення (особливості акустики, дизайну), використання оригінальних партитур, наявність старовинного інструментрію, участі котратенорів (партії кастратів),

високий рівня сольного виконавства (володіння колоратурами, філіруванням звуку, *bel canto*, *agilita* тощо).

4. В українській вокально-академічній практиці кінця XX – першої чверті XXI століття виокремлюються три магістральні жанрові галузі розвитку ПВ: ансамблево-хорова, камерно-вокальна та музично-театральна. Найбагатший жанрово-репертуарний діапазон усередині цих галузей належить ансамблево-хоровому співу у виконанні багатьох колективів. Зразки камерно-вокальних жанрів фігурують, зокрема, в репертуарі провідних виконавців ПВ: Р. Меліша, О. Пасічник і Т. Журавель. Музично-театральну галузь ПВ репрезентують опери в різновидах *seria buffa*. Українські хори, диригенти та співаки брали участь в оперних постановках («Дійство про душу й тіло» Е. де Кавальєрі, «Ацис та Галатея» Г.Ф. Генделя, «Дідона й Еней» і «Король Артур» Г. Перселла, «Алкід» і «Сокіл» Д. Бортнянського), здійснених у різні роки й у різних містах.

5. Інтерпретації давніх творів В. Сліпака, Р. Меліша, О. Пасічник і Т. Журавель погляду ПВ переконують у високому професійному рівні артистів. В. Сліпак продемонстрував володіння широким спектром прийомів барокового стилю як у контратенорових партіях (*legato*, динамічно-звукове вирівнювання фраз, підпорядкування афектам, послуговування *tempo rubato*), так і в баритонових (розмаїттям інтонаційно-тембрового колориту та динамічних відтінків, артикуляційною рельєфністю. Для творчої манери Р. Меліша, характерні гнучкі звукові переливи, максимальне дотримання довгих тривалостей звучання, які в поєднанні з бездоганною інтонаційною чистотою викликають аналогії з «янгольським» співом. Співачка О. Пасічник приділяє особливу увагу найдрібнішим деталям фразування, артикуляції, темпоритму, дихання, її вокальна манера стилістично коректна й водночас вишукано-елегантна. Виконавиці Т. Журавель підвладні фіоритурні й пасажні труднощі та звукові висоти. Її інтерпретації

давної музики вирізняються звуковою барвистістю, прозорістю рулад, розлогою динамічною амплітудою, природністю ритміки й агогіки.

6. Внесок українських виконавців старовинної вокальної музики у загальноєвропейський рух ПВ кінця XX – початку XXI століття характеризується трьома аспектами. Перший – співпраця вітчизняних і західних музикантів на українських теренах (консультації та спільні концерти й майстер-класи із зарубіжними фахівцями ПВ), організація фестивалів давньої музики у різних українських містах, куди запрошуються зарубіжні виконавці. Другий аспект – співпраця за кордоном, зокрема, навчання українських співаків у спеціальних школах або підвищення кваліфікації, участь у зарубіжних фестивалях. Третій аспект – індивідуальні контакти й контракти визначних співаків, які були і є окрасою оперних театрів Західної Європи (В. Сліпака в Парижі, О. Пасічник – у Варшаві, Т. Журавель – у Будапешті). Вагомий внесок ансамблів і співаків-солістів до сучасного загальноєвропейського руху ПВ полягає також у популяризації старовинної української вокальної музики, яка давно на це заслуговує.

Ключові слова: історично інформоване виконавство; давня музика; вокальна музика; хорова музика; співак; духовна музика; виконавська майстерність; стиль; жанр; музичне мистецтво; музичний текст; виконавська інтерпретація; українська музика; західноєвропейська музика; вокальний ансамбль; опера; бароко, класицизм; Відродження; сакральна монодія; партесний концерт; духовний хоровий концерт.

ABSTRACT

Hryhorieva, M. S. *Historically Informed Performance in Ukrainian Academic Vocal Practice of the Late Twentieth and the First Quarter of the Twenty-First Century*. – Qualifying scientific work submitted as a manuscript. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy in Specialty 025 “Musical Art,” Field of Knowledge 02 “Culture and Arts.” Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University Kyiv, 2026.

Historically Informed Performance (HIP) is a field of performance practice that has been actively developing in the Ukrainian musical environment during the period of independence. Most studies devoted to this phenomenon have primarily focused on interpretations of early instrumental music; however, in recent years, scholarly interest in vocal repertoire has grown considerably. This includes works by Ukrainian researchers dedicated mainly to the genre-stylistic and performance-related aspects of Western European Baroque compositions, to sacred monody within the Catholic and Orthodox traditions, and to Western European and Ukrainian sacred music of the seventeenth and eighteenth centuries. At the same time, the Ukrainian experience of HIP in the interpretation of early vocal music still requires comprehensive scholarly consideration. Such an approach would enable identification of the principal genre spheres and developmental tendencies of HIP within contemporary Ukrainian academic vocal practice, and assessment of the contribution of Ukrainian singers to the broader European movement of early music performance.

The aim of the study is to systematize and conceptualize the experience of interpreting early music from the perspective of Historically Informed Performance in Ukrainian academic vocal practice of the late twentieth and the first quarter of the twenty-first century. The object of the dissertation is early music in Ukrainian academic vocal practice of the late twentieth and the first quarter of the twenty-first century, while the subject of the research is the interpretation of early music from the standpoint of HIP in Ukrainian academic vocal practice of the same period.

The analytical material of the study comprises audio and video recordings of works representing various genres of early Western European and Ukrainian

vocal music performed by Ukrainian solo singers (V. Slipak, R. Melish, O. Pasichnyk, T. Zhuravel), vocal ensembles and choirs (“Artes Liberales,” “Kalophonia,” “A Cappella Leopoldis,” “Muzychni Asamblei,” “Silva Rerum,” “Dominica,” “Cantus Firmus,” “Alitea,” “Vox animae,” “Partes,” among others), productions of the opera *Dido and Aeneas* by Henry Purcell staged in Lviv (1995) and Kyiv (2017), reviews of opera productions and concert performances by Ukrainian musicians, as well as interviews with Ukrainian vocalists, directors of vocal and choral ensembles, and organizers of HIP-related projects concerning the specific features of performing early music repertoire.

The methodological framework of the dissertation is based on a comprehensive approach integrating cultural, historiographical, and musicological perspectives. The study employs both general scholarly and specialized methods, including the historical-cultural method, historiographical analysis, the typological method, the biographical method, holistic analysis, semantic analysis, the empirical method (interviews), as well as interpretative and hermeneutic approaches.

The scientific novelty of the dissertation lies in the fact that it is *the first study* to systematize and generalize the creative experience of Ukrainian performers of early vocal music from the perspective of Historically Informed Performance (HIP). The dissertation characterizes the performance activities of prominent Ukrainian singers in the field of HIP, including the Hero of Ukraine Vasyl Slipak, Olha Pasichnyk, Roman Melish, and Tetiana Zhuravel, and *further refines the definition* of Historically Informed Performance. *The study also contributes to the further development* of scholarly discourse on HIP in the sphere of vocal music and expands research into interpretative practices within Ukrainian academic vocal performance of the late twentieth and the first quarter of the twenty-first century.

Chapter One, “Theoretical and Historiographical Aspects of Historically Informed Vocal Performance,” provides an overview of scholarly literature devoted to HIP as a phenomenon of musical culture and, in particular, as a

performance practice in the field of vocal music. It has been established that neither Western nor Ukrainian scholars (R. Taruskin, B. Haynes, D. Irving, N. Danshyna, K. Henshaw, Ye. Lazarevych, M. Marchenko, among others) demonstrate complete consensus regarding the definition of this phenomenon. The dissertation therefore proposes an original definition of HIP: *Historically Informed Performance is understood as a phenomenon of musical culture that emerged in the early twentieth century and manifests itself through a specific form of historically and artistically convincing performance practice based on the recontextualization (a term introduced by D. Irving) of music from earlier historical periods (the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque, and Classicism). Such practice presupposes the establishment of an infrastructure for the theoretical and practical study of this repertoire and the development of interpretative strategies that take into account the aesthetics of the historical period, the genre and stylistic features of the works, and the appropriate conditions for audience reception.*

Three levels of HIP infrastructure are identified: concert practice, scholarly reflection, and pedagogy. The dissertation emphasizes the primacy of performance practice within the HIP infrastructure, since it motivates the search for historical treatises and manuscripts, encourages the use of autochthonous instruments, and promotes the incorporation of stylized costumes. Particular attention is given to performers' reverence for Renaissance and Baroque music, while the following principal approaches to the study of HIP interpretations are outlined: the historical-stylistic approach (L. Artiukhova, N. Danshyna, Ye. Lazarevych, O. Tabulina), the specialized genre-oriented approach (M. Marchenko, D. Savon), the organizational-didactic approach (R. Vistrakh and J. Potter), and the integrated analytical approach (K. A. Henshaw).

Chapter Two, "Early Vocal Music: Aesthetic and Stylistic Foundations and Technical-Artistic Principles of Performance," is devoted to a historical overview of vocal music from earlier periods, ranging from the Middle Ages to Classicism, with particular attention to genre-stylistic and performance-related

features. Drawing upon contemporary studies in the history of Western music, the dissertation characterizes the stylistic features of medieval Gregorian chant, Ukrainian hymnography, and Renaissance polyphonic music of the strict style (Mass, motet, madrigal), together with their conditions of functioning, aesthetic criteria, and requirements for proper singing as reflected in historical treatises and vocal manuals. The principal characteristics of the polyphonic writing of the Franco-Flemish and Italian schools of the fifteenth and sixteenth centuries are identified. It is noted that the Ukrainian *partes concerto*, which emerged in the seventeenth century, became a national variant of Western European polyphony of the fifteenth and sixteenth centuries.

The dissertation further outlines the major stages in the development of the seventeenth-century musical style and pays particular attention to new phenomena directly and indirectly connected with vocal performance, including basso continuo, fixed rhythm, representative recitative, *Da capo* solo arias, and *sprezzatura*. The *bel canto* style is identified and characterized as one of the most significant achievements of vocal art of the period. It is established that the increasing technological and aesthetic demands of performance practice led to the necessity of developing a methodology for the training of solo vocalists. The principal foundations of vocal pedagogy formulated in contemporary treatises are therefore examined. Considerable attention is also devoted to the development of vocal genres in both Western European music (cantata, oratorio, Passion, requiem) and Ukrainian music (*partes concerto*, *partes liturgy*, sacred concerto, *canty*, psalms, and other sacred songs) of the seventeenth and eighteenth centuries, as well as to the varieties of opera (*opera seria* and *opera buffa*) that were also cultivated by Ukrainian composers such as Maksym Berezovsky and Dmytro Bortniansky.

Chapter Three, "Ukrainian Historically Informed Performance in the Sphere of Solo, Ensemble-Choral, and Operatic Singing of the Late Twentieth and the First Quarter of the Twenty-First Century," highlights the activities of Ukrainian singers, ensembles, and choirs specializing in the performance of

early music from the perspective of Historically Informed Performance (HIP). The creative trajectories of Ukrainian soloists such as Vasyl Slipak, Roman Melish, Olha Pasichnyk, and Tetiana Zhuravel are examined in detail. Their artistic practice is characterized by profound immersion in the stylistic subtleties of early vocal music, mastery of specialized vocal techniques, artistic freedom, and a convincing embodiment of musical images achieved through a combination of specialized knowledge, practical skills, and creative intuition. Particular attention is devoted to the individuality of each performer's artistic manner and vocal abilities, including the exceptional range of Vasyl Slipak's voice (countertenor and baritone) and his remarkable stage charisma; the flexibility, timbral diversity, and "aerated" vocal quality of the countertenor Roman Melish; and the brilliant vocal abilities, refined command of the bel canto style, and specialized performance techniques demonstrated by Olha Pasichnyk (lyric soprano) and Tetiana Zhuravel (coloratura soprano). The dissertation analyzes a number of works included in the repertoire of these singers, among them *Das neugeborne Kindelein* by Georg Philipp Telemann, the motet "Confitebor tibi Domine" by Claudio Monteverdi (performed by Olha Pasichnyk), the songs "Strike the Viol" (performed by Roman Melish) and "O Had I Jubal's Lyre" (performed by Tetiana Zhuravel) by Henry Purcell, Psalm 126 by Antonio Vivaldi (performed by Roman Melish), as well as arias from operas by Francesca Caccini, George Frideric Handel, Nicola Porpora, and Wolfgang Amadeus Mozart.

The study establishes that ensemble and choral repertoire occupies a dominant position within the Ukrainian HIP movement, while interest in Ukrainian early music has been steadily increasing. Over the last three decades, the number of choirs and ensembles engaged in HIP practices has significantly expanded, including groups such as "Kalophonia," "A Cappella Leopoldis," "Muzychni Asamblei," "Silva Rerum," "Dominica," "Cantus Firmus," "Vox animae," and "Partes." In addition, communities of enthusiasts from different regions of Ukraine, including Kyiv, Sumy, Lviv, and Kharkiv, have contributed

to the development of the HIP infrastructure by establishing ensembles, searching for historical sources, reconstructing instruments, recording their own interpretations, founding festivals, and developing collaborations with foreign musicians through master classes, educational initiatives, and international projects. Among the figures who made a particularly significant contribution to the development of Ukrainian choral and ensemble HIP are R. Stelmashchuk (Lviv), D. Poddiachyi (Kyiv), O. Zosim (Kyiv), A. Hadetska (Kyiv), and N. Khmilevska-Danshyna (Kyiv).

On the basis of a comparative analysis of two productions of *Dido and Aeneas* by Henry Purcell staged in Lviv in 1995 and in Kyiv in 2017, the dissertation identifies both common and distinctive features from the perspective of HIP. The Lviv production is characterized by academic stylistic rigor in accordance with the principle of “historically authentic” sound, whereas the Kyiv production combines historical stylistic features in the musical component with a distinctly directorial approach emphasizing dramatic and theatrical dimensions. The orchestration of the Kyiv version differs from the Lviv production through the use of a larger number of historical instruments. The directorial concept of the Kyiv production is reflected in the freer interpretation of the characters Belinda and the Sorceress, the organization of theatrical space (including the absence of a traditional stage with backstage areas and an orchestra pit), and the application of minimalist and symbolic aesthetics in stage and costume design. At the same time, the fundamental principles of HIP vocal intonation, such as clarity of articulation, careful attention to the phonetics of the English-language text, the naturalness of vocal projection intended for chamber performance spaces, and the organic integration of vocal and bodily expression, are observed in both the Lviv and Kyiv interpretations.

The Conclusions summarize the principal scholarly findings of the dissertation:

1. On the basis of a thorough analysis of scholarly literature devoted to Historically Informed Performance (HIP), several foundational studies were

identified, including works by N. Harnoncourt, R. Taruskin, B. Haynes, D. Irving, A. Bird, and S. Shyp. The principal methodological point of departure for the dissertation is R. Taruskin's interpretation of the concept of "historically valid performance" as the realization of contemporary assumptions about the sound of music of the past, while avoiding the use of the term "authentic" performance. Another important methodological foundation is N. Harnoncourt's thesis concerning the close relationship between instrumental and vocal music of the Baroque era. The analysis of HIP concepts developed by these scholars resulted in the formulation of the dissertation's own definition of HIP, which incorporates D. Irving's concept of "recontextualization" as applied to performance practice that becomes historicized through the interpreter's relevant competencies.

2. The study of scholarly works devoted to vocal HIP made it possible to identify and generalize several principal approaches: the historical-stylistic, specialized genre-oriented, organizational-didactic, and integrated analytical approaches, which combine issues of history, theory, aesthetics, performance practice, and methodology within the HIP movement. The works of R. Vistrakh and J. Potter address performance-related and pedagogical questions, while the study by K. A. Henshaw focuses on movement and gesture in the performance of Baroque repertoire. In her dissertation, M. Marchenko proposes a model for the interpretation of *partes* compositions, whereas Ye. Lazarevych develops an algorithm of scholarly inquiry intended to precede the study and performance of early works. Researcher N. Danshyna formulates a contemporary "sound ideal" for Renaissance vocal music; L. Artiukhova analyzes methods of vocal sound production and breathing in the Baroque era; O. Tabulina details the principles of vibrato technique and its application in different historical periods; and D. Savon, focusing on the motets of Johann Sebastian Bach, identifies the essential components of a Baroque singer's artistry.

3. The fundamental principles of vocal HIP in the sphere of solo and ensemble-choral singing include the treatment of the voice as an instrument for

conveying the intellectual and psychological content of music; reliance on Baroque aesthetics and its doctrine of affects; the use of facial expression and gesture; preference for chamber ensembles consisting of five to sixteen performers; the deciphering of historical notation; the use of scores in original notation; careful attention to the intonational articulation of words; the predominance of the verbal component over the musical component in medieval chant traditions; the synergy between music and rhetoric in Baroque works; and adherence to the duration of sound and silence, tempo, and agogics as natural factors ensuring the dramaturgical integrity of a composition. In operatic productions approached from the perspective of HIP, the principal concerns include the correspondence between the genre and the performance venue (particularly acoustic and spatial design features), the use of original scores, the inclusion of historical instruments, the participation of countertenors in roles originally intended for castrati, and the exceptionally high level of solo vocal mastery required, including command of coloratura, messa di voce, bel canto, agilità, and related techniques.

4. Within Ukrainian academic vocal practice of the late twentieth and the first quarter of the twenty-first century, three principal genre spheres of HIP development can be identified: ensemble-choral, chamber-vocal, and musical-theatrical. The richest genre and repertoire diversity within these spheres belongs to ensemble and choral singing represented by numerous ensembles. Chamber-vocal genres occupy a significant place in the repertoire of leading HIP performers such as Roman Melish, Olha Pasichnyk, and Tetiana Zhuravel. The musical-theatrical branch of HIP is represented primarily by opera productions in the traditions of opera seria and opera buffa. Ukrainian choirs, conductors, and singers have participated in productions of operas such as *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* by Emilio de' Cavalieri, *Acis and Galatea* by George Frideric Handel, *Dido and Aeneas* and *King Arthur* by Henry Purcell, as well as “Alcide” and “The Falcon” by Dmytro Bortniansky, staged in different years and in various Ukrainian cities.

5. The interpretations of early music by Vasyl Slipak, Roman Melish, Olga Pasichnyk, and Tetiana Zhuravel from the perspective of Historically Informed Performance (HIP) demonstrate the exceptionally high professional level of these artists. Vasyl Slipak displayed mastery of a broad spectrum of Baroque stylistic techniques both in countertenor parts including legato, dynamic and tonal balancing of phrases, subordination to the doctrine of affects, and the use of tempo rubato — and in baritone roles characterized by a wide range of intonational and timbral coloring, dynamic nuance, and articulatory expressiveness. Roman Melish's artistic manner is distinguished by flexible tonal transitions and meticulous preservation of sustained note durations which, combined with flawless intonational purity, evoke associations with “angelic” singing. Olha Pasichnyk pays particular attention to the finest details of phrasing, articulation, tempo-rhythm, and breathing; her vocal style is both stylistically accurate and marked by refined elegance. Tetiana Zhuravel demonstrates complete command of coloratura and passagework complexities as well as extreme vocal ranges. Her interpretations of early music are characterized by rich tonal coloration, transparency of roulades, a broad dynamic amplitude, and a natural sense of rhythm and agogics.

6. The contribution of Ukrainian performers of early vocal music to the broader European HIP movement of the late twentieth and early twenty-first centuries may be characterized through three principal aspects. The first concerns collaboration between Ukrainian and Western musicians within Ukraine, including consultations, joint concerts, and master classes with foreign HIP specialists, as well as the organization of early music festivals in various Ukrainian cities featuring invited international performers. The second aspect involves collaboration abroad, including the education and advanced professional training of Ukrainian singers in specialized schools, as well as participation in international festivals. The third aspect concerns the individual artistic contacts and professional engagements of distinguished singers who have performed in leading Western European opera houses, including Vasyl

Slipak in Paris, Olha Pasichnyk in Warsaw, and Tetiana Zhuravel in Budapest. An equally important contribution made by Ukrainian ensembles and solo performers to the contemporary European HIP movement lies in the popularization of early Ukrainian vocal music, which has long deserved broader international recognition.

Keywords: Historically Informed Performance; early music; vocal music; choral music; singer; sacred music; performance mastery; style; genre; musical art; musical text; performance interpretation; Ukrainian music; Western European music; vocal ensemble; opera; Baroque; Classicism; Renaissance; sacred monody; partes concerto; sacred choral concerto.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. 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*. 2024. № 1. С. 303–309. DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302091
2. Григор'єва М. С. Історично інформоване вокальне виконавства у дзеркалі сучасних музикознавчих досліджень. *Українська музика: наук. часопис*. 2025. № 3. С. 28–34. DOI: 10.32782/2224-0926-2025-2-53-4.
3. Григор'єва М. С., Лігус О. М. Вокальна музика давніх епох у репертуарі українських колективів кінця XX – першої чверті XXI століття: дискурс історично інформованого виконавства. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 3. С. 27–32. DOI: 10.32782/art/2025.3.5.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Григор'єва М. С. Українське вокальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття у контексті історично інформованого виконавства. Матеріали VIII Міжнародного наукового форуму молодих музикознавців «Україна і світ: вектори комунікації» (1–2 березня 2023 року, ЛНМА ім. М. В. Лисенка). Львів, 2023. С. 34–35.
2. Григор'єва М. С. Виконавський та викладацький внесок Ольги Пасічник у популяризацію вокального репертуару епохи бароко (до 55-річчя співачки). *Ювілейна палітра 2023: пам'ятні дати української музичної культури: збірник статей за матеріалами VII Всеукраїнської*

науково-практичної конференції (22–23 листопада 2023 року, СДПУ ім. А. С. Макаренка). Суми, 2024. С. 42–45.

3. Григор'єва М. С. Барокова опера в умовах «режисерського» театру: досвід сучасних українських постановок. *«Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції»*: зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 26–28 лютого 2024 року, НМАУ ім. П. І. Чайковського). Київ, 2024. С. 45–50.

4. Григор'єва М. С. Українська хорова музика XVII–XVIII століть у репертуарі сучасних колективів: дискурс історично інформованого виконавства. *«Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців»*: збірник матеріалів XXI Міжнародної науково-творчої конференції (22–23 квітня 2025 року, ХНУМ ім. І. П. Котляревського). Харків, 2025. С. 33–38.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	24
РОЗДІЛ 1. Теоретичні та історіографічні аспекти вокального історично інформованого виконавства.....	31
1.1. Історично інформоване виконавство як феномен музичної культури.....	31
1.2. Проблематика вокального історично інформованого виконавства у світлі музикознавчих досліджень.....	45
Висновки до Першого розділу.....	59
РОЗДІЛ 2. Старовинна вокальна музика: естетико-стильові засади та техніко-художні принципи виконання.....	62
2.1. Вокальна музика Середньовіччя та доби Відродження.....	62
2.2. Оперне, хорове та камерно-вокальне виконавство XVII – XVIII століття.....	74
Висновки до Другого розділу.....	90
РОЗДІЛ 3. Українське історично інформоване виконавство у царині сольного, ансамблево-хорового та оперного співу кінця XX – першої чверті XXI століття.....	93
3.1. Творчий внесок українських співаків-солістів у розвиток історично інформованого виконавства	93
3.1.1. Василь Сліпак.....	93
3.1.2. Роман Меліш.....	99
3.1.3. Ольга Пасічник.....	104
3.1.4. Тетяна Журавель.....	110
3.2. Презентація творів давньої музики в репертуарі українських ансамблів та хорів.....	116
3.3. Барокова опера на українській сцені: особливості виконавських інтерпретацій опери «Дідона та Еней» Г. Перселла.....	143
Висновки до Третього розділу.....	156
ВИСНОВКИ.....	160
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	171
ДОДАТОК.....	187
Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження.....	187

ВСТУП

Актуальність теми. Історично інформоване виконавство (далі ПІВ¹) – напрям виконавської практики, що сформувався у західноєвропейській музичній культурі наприкінці ХІХ століття на противагу тенденції «осучасненого» інтерпретування старовинної музики. Сутність феномена ПІВ полягає у максимально достовірному відтворенні звучання музики давніх епох (Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Класицизму), враховуючи специфіку її тогочасного функціонування та сприйняття, естетичні та стилістичні засади творчості, технічні принципи виконавства, своєрідність інструментарію. Спершу рух ПІВ охопив інструментальну галузь, потім вокальну й упродовж ХХ століття отримав висхідну динаміку та значне поширення у Європі та США.

В українську музичну практику напрям ПІВ проник не так давно. Одним із перших його проявів на українських теренах стала творчість ансамблю давньої музики «Ренесанс» під керівництвом С. Крутикова (1980-і роки), а подальший поступ ПІВ відбувся в період незалежності. Від 1990-х років у різних містах країни (Київ, Львів, Харків, Одеса, Суми) почали з'являються колективи, що спеціалізуються на виконанні музичних творів ХVІ–ХVІІІ століть, українські музиканти запрошуються до участі у зарубіжних оперних постановках та концертах, організовуються фестивалі старовинної музики, формуються національні освітні інституції, зокрема й кафедра старовинної музики на базі Національної музичної академії України (2000 р.).

Активізація ПІВ в українській музичній культурі обумовила потребу аналітичного осмислення цього явища. У більшості українських досліджень увагу приділено специфіці інтерпретації інструментальної старовинної музики (передусім, клавесинної) з погляду ПІВ, проте,

¹ Точний переклад англomовного терміну *historically informed performance (HIP)*, що укорінився у західному музикознавстві та виконавській практиці.

останнім часом дедалі зростає інтерес і до вокального виконавства. Серед таких праць, зокрема, ті, що присвячені технічним аспектам виконання вокальних творів західноєвропейського Бароко (О. Стахевич, О. Табуліна) та Ренесансу (Н. Даньшина), сакральної монодії католицького та православного канону (О. Зосім, Н. Сиротинська), західноєвропейської та української духовної музики XVII – XVIII століття (О. Зосім, М. Марченко, Н. Ключинська), історії діяльності Візантійського хору М. Антоновича (Є. Лазаревич).

Водночас проблематика ПВ ще не дістала вичерпного висвітлення, зокрема, уваги потребує цілісне осмислення українського досвіду ПВ в інтерпретації різних жанрів вокальної музики давніх епох. Означений підхід дасть можливість виокремити основні жанрові галузі й напрями розвитку ПВ в українській вокально-академічній практиці сучасності та осмислити внесок вітчизняних співаків у загальноєвропейський рух виконавства старовинної музики. Доцільність розкриття цих важливих аспектів актуалізує проблематику дисертації.

Мета дослідження – систематизувати й осмислити досвід інтерпретації старовинної музики з позицій ПВ в українській вокально-академічній практиці кінця XX – першої чверті XXI століття.

Об’єкт розгляду в дисертації – старовинна музика в українській вокально-академічній практиці кінця XX – першої чверті XXI століття.

Предмет дослідження – інтерпретація старовинної музики з позицій ПВ в українській вокально-академічній практиці кінця XX – першої чверті XXI століття.

Аналітичний матеріал дисертації складатимуть аудіо- та відео-записи творів різних жанрів старовинної західноєвропейської та української вокальної музики у виконанні українських співаків-солістів (В. Сліпака, Р. Меліша, О. Пасічник, Т. Журавель), вокальних колективів (“Artes Liberales”, “Kalophonia”, “A Cappella Leopoldis”, «Музичні асамблеї», “Silva Rerum”, “Dominica”, “Cantus Firmus”, “Alitea”, “Vox

animae”, “Partes” та ін.), постановок опери «Дідона та Еней» Г. Перселла, здійснених у Львові (1995) та в Києві (2017), рецензії на оперні вистави та концерні виступи українських виконавців, інтерв'ю українських вокалістів, керівників вокально-хорових колективів та організаторів проєктів у рамках ПВ щодо особливостей виконання старовинного репертуару.

Для досягнення мети необхідно виконати такі **завдання**:

- опрацювати наукову літературу, присвячену ПВ як феномену музичної культури;
- висвітлити актуальні музикознавчі підходи до вивчення ПВ вокальної музики давніх епох;
- з'ясувати основні естетико-стильові засади та техніко-художні принципи виконання старовинної вокальної музики з позицій ПВ;
- визначити магістральні жанрові галузі розвитку ПВ в українській вокально-академічній практиці кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття;
- проаналізувати виконавські інтерпретації творів старовинної музики з позицій ПВ, здійснені українськими співаками та вокальними колективами та оперними трупамі протягом досліджуваного періоду;
- обґрунтувати історичний внесок українських виконавців старовинної вокальної музики у загальноєвропейський рух ПВ кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що включає культурологічний, історіографічний та музикознавчий ракурси. Використано такі загальні та спеціальні методи:

- *історико-культурний* – для визначення художньо-естетичних засад західноєвропейського та українського вокального виконавства давніх епох, а також, української музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття;
- *метод історіографічного аналізу* – для осмислення наукової літератури з проблематики ПВ, вокального виконавства, історії зарубіжної та української музики;

- *типологічний* – для виокремлення основоположних принципів та прийомів вокальної техніки старовинної музики та їх утіленні в інтерпретаціях українських виконавців;
- *біографічний* – для вивчення творчої діяльності провідних персоналій українського вокального виконавства старовинної музики з позицій ІВ;
- *метод цілісного аналізу* – для розгляду композиційних, структурних та стилістичних ознак творів старовинної музики, виконуваних українськими співаками та вокальними колективами;
- *семантичний* – для аналізу елементів стилістики творів старовинної музики та виконавських прийомів з погляду їх змістовно-сислового значення в інтерпретації виконуваного твору;
- *емпіричний (інтерв'ю)* – для розуміння й осмислення виконавських підходів до інтерпретацій творів старовинної музики з погляду ІВ;
- *інтерпретологічний* – для розкриття специфіки відтворення виконавських традицій старовинної музики;
- *герменевтичний* – для розумінні та створення смислів інтерпретаційних версій творів старовинної музики, здійснених українськими виконавцями.

Теоретичну основу дослідження складають наукові праці з проблем: *історично інформованого виконавства* (Л. Артюхова, Н. Даньшина, Д. Ірвінг, Н. Ключинська, М. Марченко, І. Коденко, Д. Савон, О. Табуліна, Р. Тарускін, Н. Харнонкурт, Д. Хейнс, К. Хеншоу та ін.); *історії західноєвропейської музики* (Г. Бесселер, Ф. Блуме, Дж. Вестрап, В. Жаркова, Р. Тарускін, М. Черкашина-Губаренко, Ю. Хомінський); *історії української музики* (М. Антонович, Н. Герасимова-Персидська, О. Зосім, Л. Корній, Н. Сиротинська, О. Цалай-Якименко, О. Шуміліна, Ю. Ясіновський);

теорії, естетики та історії вокального виконавства (М. І. Бондс, Ж. К. Вейлан, Б. Гнидь, С. Людкевич, О. Стахевич, Р. Стельмахук).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому *вперше:*

- систематизовано й узагальнено творчий досвід українських виконавців старовинної вокальної музики з позицій ПВ;
- висвітлено й проаналізовано виконавську діяльність у царині ПВ всесвітньовідомого українського співака – Героя України Василя Сліпака;

уточнено:

- дефініцію поняття історично інформованого виконавства;
- жанрово-стильову специфіку вокального ПВ;

набули подальшого розвитку:

- дискурс ПВ у царині вокальної музики;
- дослідження аспектів інтерпретації в українському вокальному виконавстві кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою працею. Положення наукової новизни та висновки одержані автором на основі особистих аналітичних спостережень та результатів дослідження.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою працею. Положення наукової новизни та висновки одержані автором на основі особистих аналітичних спостережень та результатів дослідження.

Зв'язок з науковими планами, програмами, темами. Дисертацію виконано відповідно до наукової теми Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка «Розвиток духовного потенціалу особистості в неперервній мистецькій освіті» (2016–2026), державний реєстраційний номер 0116U003993. Тему дисертації затверджено вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 10 від 30 листопада 2022 р.); уточнену тему

дисертації затверджено вченою радою Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол № 4 від 23 квітня 2026 р.).

Апробація результатів дослідження відбувалася у формі обговорень ключових методологічних положень та висновків на засіданнях кафедри музикознавства та музичної освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. Аналітичні спостереження, викладені в роботі, висвітлювалися під час виступів на десяти міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, зокрема: XVIII Міжнародній науково-практичній конференції *«Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни»* (17 листопада 2022 р., РДГУ, м. Рівне); II Міжнародній науково-творчій конференції *«Сучасне слово про мистецтво: наука і критика»* (13–14 лютого 2023 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, м. Харків); VIII Міжнародному науковому форумі *«Україна і світ: вектори комунікації»* (1–2 березня 2023 р., ЛНМА ім. М. В. Лисенка, м. Львів); Міжнародній науково-практичній конференції *«Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції»* (26–28 лютого 2023 р., НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ); IX Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції *«Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»* (11 травня 2023 р., Університет Грінченка, м. Київ); VII Всеукраїнській науково-практичній конференції *«Ювілейна палітра – 2023. Пам'ятні дати української музичної культури»* (22–23 листопада 2023 р., СДПУ ім. А. С. Макаренка, м. Суми); Міжнародних Герасимовських читань – 2024 *«Musica Antiqua and Nova: контексти, сенси, втілення»* (26–28 лютого 2024 р., НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ); X Міжнародній науково-практичній конференції *«Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»* (16 травня 2024 р., Університет Грінченка, м. Київ); XII Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції студентів та аспірантів *«Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури»*

(23 травня 2024 р., Університет Грінченка, м. Київ); Міжнародному Форумі ранньої музики в Україні в рамках фестивалю *Kyiv Baroque Fest – 2024* (15 листопада 2024 р., м. Київ); X Науково-практичній конференції *«Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків»* (15–16 листопада 2024 р., НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ); XXIV Міжнародній науково-практичній конференції *«Молоді музикознавці»* (28–30 березня 2025 р., КМAM ім. Р. М. Глієра, м. Київ); XXI Міжнародній науково-творчій конференції *«Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців»* (22–23 квітня 2025 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, м. Харків); XI Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції *«Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»* (16 травня 2025 р., Університет Грінченка, м. Київ).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено в 6 публікаціях, серед яких 3 статті у наукових фахових виданнях України категорії «Б» (2 статті одноосібного авторства, 1 у співавторстві з науковим керівником Лігус О. М.) та 4 публікації тез доповідей у збірках матеріалів наукових конференцій, що є свідченням апробації матеріалів дисертації.

Практичне значення дисертації полягає у можливості використання її результатів у науковій, концертно-виконавській та педагогічній діяльності. Зокрема, матеріали дослідження можуть бути використані у викладанні теоретичних та практичних курсів дисциплін «Історія старовинної музики», «Теорія та історія вокального мистецтва», «Постановка голосу», «Музична культура сучасності», «Музична інтерпретація». Викладені у дослідженні авторські ідеї можуть також бути корисними для виконавців у роботі з репертуаром.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Список літератури налічує 151 позицію, у тому числі 28 – англійською і польською мовами.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРІОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Історично інформоване виконавство як феномен музичної культури

Виконавство – невіддільний і вельми вагомий сегмент музично-творчої системи, людський чинник у донесенні чужого² тексту, зафіксованого нотними та вербальними знаками музичного письма, до слухача чи реципієнта. Цей текст є зашифрованим композитором духовно-художнім посланням, що повинно розкодуватися виконавцем, який отримує роль субавтора внаслідок причетності власного «Я» до заданих автором музики семіотичних кордонів «відкритого твору» (Умберто Еко). В цьому й полягає специфіка музичного мистецтва: його артефакти звучать через виконавське посередництво, отримуючи інтерпретації. Їх може бути безліч, вони різні за контентом, якістю, цілями. Зокрема, музика минулих віків інтерпретується через наближення до просторово-часових параметрів появи твору, як їх відбитків у авторській естетичній свідомості та авторському індивідуальному стилі (уявно-еталонно); нейтрально щодо цього; віддалено (навмисно-перебільшене осучаснення) чи комбіновано (синтез різних стилевих нашарувань). Ця проблематика зазвичай стосується епох Середньовіччя, Відродження, Бароко й Класицизму. Вона виникла наприкінці XIX століття, й відтоді циркулюють ідеї, що вилилися в концепти «історично обґрунтованого / інформованого / поінформованого / орієнтованого виконавства», «автентичного виконавства» чи «історично правдивого / достовірного виконавства» тощо.

У «локальному» форматі, а саме у клавірній творчості, вперше подібні ідеї генерувала Ванда Ландовська (1879-1939) – відома польська

² Чужого або власного, що належить композитору-виконавцю (проте в цій роботі про такі випадки не йдеться).

піаністка, клавесиністка, педагог і музиколог. Її зацікавлення були втілені багатогранно – у мистецькій, організаторсько-освітній та дослідницькій діяльності: пошуки репертуару, концерти на спеціально сконструйованому інструменті, компонування музики (зокрема, для клавесина й фортепіано), виступи з лекціями, написання статей, публікація книжки «Старовинна музика» (1909), викладання гри на клавесині у закладах освіти в Західній Європі та США, заснування 1925 року в передмісті Парижа Школи старовинної музики, де функціонувала виставка давніх інструментів. Із приводу особливостей виконавського підходу В. Ландовської Степан Соланський зауважив, що «інтерпретація польської піаністки ґрунтувалася на вивченні старовинних трактатів з виконавства, історії інструментів, естетичних теорій минулого, старовинних танців» [95, с. 60]. В. Ландовська також стала очільницею першої у XX столітті виконавсько-педагогічної школи гри на клавесині в Європі: її учні продовжували як артистичний, так і науковий напрямки, закладені викладачем. Одна з учениць, Ельжбета Хойнацька, долучилася до наукового дискурсу історично орієнтованого виконавства в кінці 1960-х років статтями, участю у конференціях. Зокрема, вона була проти «фетишизації» інструментів і надмірної уваги до способів звукодобування, що інколи призводили до зменшення важливості самої музики. Обороняючи свою інтерпретаторську позицію, відповідала опонентам-консерваторам, які звинувачували нові «старі» інструменти в неприємному звучанні й піддавали критиці деякі «вільніші» трактування Е. Хойнацької-виконавця: «в ім'я боротьби про нефальшування історії – згадала би про кастрування вокалістів, які хотіли би займатися бароко» [130, с. 58].

Українська дослідниця Ірина Коденко справедливо назвала В. Ландовську однією з перших, хто був причетний до становлення феномену «ранньої музики»³ (Early Musik). Вважаючи, що термін Early

³ Переклад *Early Musik* як «давньої музики» виглядає коректнішим від «ранньої музики» з огляду на широке хронологічне трактування англійського терміна цією дослідницею.

Musik стосується насамперед музики середньовіччя, Ренесансу та бароко, І. Коденко ствердила, що його інколи розповсюджують і на музичну практику віденського класицизму й раннього романтизму (без покликань). Пояснення терміна-поняття зводиться до означення ним не лише музики відповідних епох, а й тенденції у виконавській практиці, пов'язаної «з максимально точним відтворенням звучання, яке було характерним для того чи іншого історичного часу, що отримала назву „автентичне виконавство”» [59, с. 268]. Подальша деталізація увиразнює віднесення до цього руху лише інструментальної музики, оскільки, згідно тверджень І. Коденко, таке виконавство передбачає, крім роботи зі старовинними трактатами і факсимільними нотними виданнями (що дають уявлення про артикуляційні, агогічні особливості виконання, орнаментику тощо), також застосування відповідного кожній епосі інструментарію – відновлення старовинних інструментів або конструювання їх точних копій, створення шкіл і товариств, які спеціалізуються саме на старовинній музиці [59, с. 269].

Процес відродження клавесина в Україні, як ствердила відома вчена-медієвіст, довголітня завідувачка заснованої нею 2000 року кафедри старовинної музики Національної музичної академії мистецтв України Ніна Герасимова-Персидська, розпочався в 90-х роках ХХ століття, і це не тільки відповідало зростанню інтересу до мистецтва минулого, а й виражало більш загальну тенденцію – в тому числі, й у композиторській творчості – до розширення світу звучань, до збагачення тембрової палітри [15, с. 6]. У короткому вступі до книжки фундаторки київської клавесинної школи Світлани Шабалтіної «Клавесин крізь віки» Н. Герасимова-Персидська акцентувала й на важливості розширення (завдяки статтям С. Шабалтіної, що увійшли до книжки) розуміння суті співвідношень «композитор – виконавець», «задум автора – багатозначність виконання», зв'язків між змістовим боком і специфікою техніки гри та ін. [15, с. 7]. Сама ж авторка книжки висловила немало цінних тез, серед яких:

«історично орієнтоване виконавство надає перевагу роботі з оригінальним авторським текстом без редакторських правок, доповнень, змін. Поява факсимільних видань творів різних епох – результат копіткої роботи, проведеної багатьма дослідниками впродовж другої половини ХХ століття. Такі публікації дозволяють усвідомити особливості музичних стилів Ренесанса, Бароко, класицизму, а також заглибитися в різноманіття манер нотного запису в рамках однієї епохи» [115, с. 39]. С. Шабалтіна, крім того, зазначила про особливий стан виконавця давньої музики – «психологічний гіпноз», що характеризується появою «стійких рефлексів» щодо певних жанрів [115, с. 48] (йдеться про очікування деяких стереотипів форми чи характеру музики, що переважно не здійснюються, оскільки ці жанри часто постають ще у нескристалізованому вигляді).

Із середини 1950-х років⁴ у сферу історично інформованого виконавства (спершу інструментальну) заглибився Ніколаус Харнонкурт – визначний австрійський оперний, оркестровий і хоровий диригент, який узагальнив і виклав своє бачення багатьох ракурсів проблеми у збірці статей «Музика як мова звуків» (уперше видана 1983), надаючи нових стимулів і перспектив цьому напрямку. Показово те, що він не вживав слова «автентичність», застосовуючи поняття «*Werktreue*» – «вірне творові» виконання. Непрямий аргумент такої позиції міститься у фразі: «вимога, аби сучасний музикант міг грати на давніх інструментах із використанням давньої техніки, є, на жаль, практично нездійсненною» [105, с. 10]. Тому, дбаючи про «автентичність», варто пам'ятати настанову Харнонкурта про те, що уникнення компромісів неможливе з причини виникнення численних нез'ясованих питань. І все ж, коли досягається високий рівень достовірності, «ми отримуємо натомість несподіване багатство. Твори з'являються нам в абсолютно новому світлі, яке сяє з давніх-давен, а більшість проблем розв'язуються самі по собі» [105, с. 10].

⁴ 1954 року вийшла перша стаття Н. Харнонкурта «Про інтерпретацію музики минулого», що стала водночас виразом кредо народженого тоді завдяки йому колективу «*Concentus Musicus*».

Це твердження стосується роботи професіоналів, бо високий рівень виконання означає перш за все заглиблення у зміст твору й знання («про що музика промовляє»), до яких додається «чисте відчуття та інтуїція» [105, с. 15]. У зв'язку з різноманітністю музичної стилістики Н. Харнонкурт зачепив також освітній аспект і, поруч із ним, слухацький: «варто знову почати вчити музикантів мови чи, власне, багатьох мов, властивих різноманітним музичним стилям, та одночасно виховувати слухачів так, щоб вони розуміли ці мови, і тоді одного дня зникнуть і безглуздо-естетське музикування, і одноманітність концертних програм» [105, с. 18]. Практичну цінність для музикантів представляють вказівки щодо особливостей окремих елементів музичної лексики давніх творів і її виконавського втілення: починаючи від нотації (уртексту та редагованого твору), проблем артикуляції, темпів, звукових систем і інтонаційної чистоти, – до реконструювання оригінальних звукових умов у студії.

Попри інструментальні пріоритети збірки, Н. Харнонкурт, як вдумливий музикант-дослідник, не оминув тісного взаємозв'язку інструментального й вокального первнів у композиторській творчості бароко та класицизму. У словесних текстах опер чи мадригалів він виокремив «слова-імпульси», що постійно повертаються. Далі за ними закріплюються відповідні «музичні фігури». Починаючи від Джуліо Каччіні та його кола, через Клаудіо Монтеверді, «дійшло до формування каталога музичних фігур» [105, с. 118]. Інтерпретуючи ті самі слова, деякі композитори могли застосовувати музичні варіанти фігур. Зустрічний процес розпочався з усамостійнення інструментальної галузі, її звучання без слів, але зі збереженням первісної вокальної семантики фігур монодії та речитативу. «Це перенесення початкового вокального словника до інструментальної музики має величезне значення для розуміння інтерпретації барокової музики. Її коріння росте з найдавніших проявів декламаційного співу, якому згодом Монтеверді надав рангу великого мистецтва» [105, с. 119]. Цим, на думку Н. Харнонкурта, вияскравлюється

споріднення між інструментальною та вокальною музикою Бароко, навіть більше – тут міститься «джерело особливого способу діалогування» різних жанрів абсолютної музики, що створювалися «з думкою про мову і часто були інспіровані конкретною або абстрактною риторичною програмою» [105, с. 119]. Явища взаємообміну продовжилися у творчості Й. С. Баха, який знову переніс у царину співу «репертуар фігур», «що близько 1700 року почав сприйматися як каталог інструментальних зворотів» [105, с. 119]. З цього випливає, що саме зі слова, вербального початку, походять тенденції «вокалізації інструментальної гри» та «інструменталізації вокалу», які розвивалися й трансформувалися відтоді упродовж наступних віків.

Американський музиколог, інструменталіст і диригент Річард Тарускін (Richard Taruskin) у книжці «Text & Act: Essays on Music and Performance» (1995) описав власний досвід залучення до напрямку «історично обґрунтованого виконавства» як виконавця на віолі да гамба та керівника хору з ренесансовим репертуаром. Окрім того, автор знайшов у поверненні до сфери давньої музики точки конгруентності з новою постмодерністичною критикою знання. Саму ж сутність «історично достовірного перформенсу» потрактував як «сучасні припущення про те, як має виглядати та музика» [142, с. 8]. Торкаючись історії виникнення явища, Р. Тарускін написав про появу у XIX столітті «ідеології автентичності», що полягала у вірності «духу намірів композитора» [142, с. 10]. З огляду на це, визначення науковця «виконання це не речі, а дії» [142, с. 24] можна розуміти як здатність оперування арсеналом інтерпретаційних засобів, заснована на здобутих знаннях. Необхідно додати, що, разом із діями, така здатність вимагає наявності деяких матеріальних речей: відповідних інструментів, оригінальних рукописів або нотодруків, трактатів, записів музики, костюмів тощо.

Немає сумніву в констатації Р. Тарускіним того, що «плоди науки можуть допомогти цілям виконавця, але наполягати на тому, щоби

виконавець підкорявся вченому, є настільки ж тиранічним обмеженням, як наполягати, щоби вчений не займався жодним проєктом, який не можна було би перетворити на негайну користь для виконавця» [142, с. 30]. Відносно слухацького контингенту висловлено таке справедливе зауваження: «як відданий науковець, я не вважаю, що будь-хто є добре поінформований» [142, с. 18]. У цьому контексті варто пригадати міркування У. Еко, який бачив у ролі інтерпретатора «не тільки звичні постаті музиканта-виконавця в музиці чи актора в театрі, а й – що дуже важливо – споживача» [23, с. 68]. Зрозуміло, що компетентність споживача-слухача в кожному художньому виконанні дозволить відкрити щось нове, допоможе стане кінцевою ланкою співтворення.

Одночасно Р. Тарускін не погоджувався з вузьким трактуванням напрямку історично обґрунтованого виконавства лише як комплексу строгих меж, «лімітів автентичності». Як не дивно, історична поінформованість, поєднана з високою професійною майстерністю, надає інтерпретаторам, на думку Р. Тарускіна, ширший простір свободи та фантазії: «вірю, що коли історичні виконавці звільнюють себе, щоби стати більш історичними, вони роблять вітальний внесок у оновлення нашого музичного життя» [142, с. 47]. Для ХХ століття «стара музика» виявилася насправді «новою», як і прогресивний рок, і авангард – це ще один парадокс, зауважений Р.Тарускіним.

У передмові до своєї книжки «Кінець Давньої музики» (2007) Брюс Хейнс (Bruce Haynes) анонсував її зміст як особисті роздуми про сучасний стан історично інформованого виконавства з точки зору людини, яка брала в ньому участь, спочатку як інструменталіст (блокфлейта), з ранніх 1960-х років. Автор попередив, що думки, написані з приводу стилю, виконання, передавання емоцій і інших «ефемер», не завжди спиралися на критерії, які можна доказати.

П'ять розділів книжки дають відповіді на найрізноманітніші питання цього виконавського руху: історію, нотацію, інструменти, імпровізацію,

перших представників, імператив уртексту та фетишизм тексту, підходи та стилі включно з їх відмінностями, хроноцентричну та плюралістичну позиції у інтерпретації, аналіз виконань і ін. Побіч того, тут міститься полеміка з іншими музикознавцями щодо термінології і деяких усталених концептів, цитування авторів давніх трактатів для підкріплення власних аргументів.

Подібно до Н. Харнонкурта, Б. Хейнс розглядав Французьку революцію, як певний рубікон історії музичної культури. Після тої події помінялося все. Раніше не існувало розмежування між композицією і виконавством, наприклад, до романтичної доби імпровізація та композиція були нормами діяльності для будь-якого музиканта – без цих навиків він не зміг би нічого виконати. «Барокова нотація схожа на стенографію, бо композитори рідко позначали фразування, динаміку, темп і ритм. Грати чи співати лише те, що написано, не вважалося вмінням і не сподобалося би ні композитору, ні слухачам» [131, с. 4]. Було прийнято надавати можливості виконавцю продемонструвати свою причетність до музики й крім того, «залишалося місце для того, щоби деякі аспекти твору звучали щоразу по-іншому» [131, с. 4]. Романтизм привніс канонізацію у виконавство. Деякі з сучасних музикантів також «зачаровані» каноном, як правило, вони ігнорують 90 % репертуару своїх інструментів. Тим часом досвід показав, що наполегливість і час підказують логіку історичної практики й здатні породити ефект «Secendipity», який означає ненавмисне, радісне відкриття чогось непомітного спочатку [131, с. 7].

Поруч із терміном «історично інформоване виконавство» (Historical Informed Performance), Б. Хейнс вживав запроваджений ним самим термін «історично інспіроване виконавство» (Historical Inspired Performance), що вдало характеризує істотну властивість такої інтерпретації та, що прикметно, має ту ж аббревіатуру. Водночас музикознавець не відмовився й від визначення «автентичне виконавство», на відміну від Р. Тарускіна та інших: «Тарускін поставив під сумнів остаточну достовірність історичної

інформації загалом та як мотивацію виконавців» [131, с. 10]. Автентичність стала «зловісною теорією руху» та «зарозумілим твердженням». «Незважаючи на це, ідея, яку представляє це слово, відмовляється зникати. Причина зрозуміла: автентичність проста, логічна і є центральною та важливою для концепції НІР» [131, с. 10]. Саме слово «автентичний» потрактоване Б. Хейнсом як «історично акуратний і достовірний» [131, с. 13].

Автор висловив думку, що стара музика існувала до «романтичної революції», тобто до ХІХ століття. Цю музику визначив як риторичну, окресливши хронологію епохи Риторики від 1600-го до 1800-го років. Із настанням романтизму наступив «кінець старої музики» [131, с. 12] – звідси й назва книжки. Риторична музична діяльність («музикування») включає виконавство, виготовлення інструментів, редагування музики або надання її доступності для музикантів, навчання музичному виконавству, історію музики, створення нових і аналіз існуючих творів і т. д. «Усе це форми історичного музикування, а динаміка, яка їх поєднує, – це відчуття стилю» [131, с. 13]. Романтичний стиль виконання давньої музики (як «єдина загальна манера виконання», свідомо практикована з початку ХІХ століття [131, с. 21]) залишився у записах, починаючи з 1903 року. Та окремі музиканти, які вже завершували на той час свої виступи, тримали в пам'яті виконання старших артистів. І тому Б. Хейнс уподібнив записи визначного скрипаля Йозефа Йоахима та «останнього кастрата», співака Алессандро Морескі з огляду на притаманний їм спосіб «декламування» музичного тексту, невластивий романтичному стилю [131, с. 37-38].

Важливими імпульсами в історії зародження НІР стали постаті В. Ландовської та Арнольда Дольмеча. Вони, як зауважив Б. Хейнс, «два оригінальні культиватори “стилістичної ностальгії”, перші зіркові діячі Руху» [131, с. 38], хоча В. Ландовська не цікавилася «буквальним відтворенням», тоді як А. Дольмеч був більше відданий історично точному виконавському стилю. У 1960-х роках «Автентичній революції» посприяла

книжка англійського музикознавця Роберта Донінгтона, в якій він запропонував методи реалізації «історичного стилю» чи «стилю епохи» за допомогою цитувань найкорисніших давніх джерел (трактатів). І «це був ключовий елемент для розвитку НІР» [131, с. 41]. Все частіше музиканти ставали вченими та читачами бібліотек, а також майстрами, які виготовляли інструменти. Після того, як ствердив Б. Хейнс, «почалося обговорення виконавського стилю» [131, с. 45]. Можливо, почалося інтенсивніше обговорення, бо його початки власне були закладені В. Ландовською та А. Дольмечем. Наступний за книжкою Р. Донінгтона вагомий крок у поширенні руху зробила поява запису «Страстей за Йоганном» Й. С. Баха на оригінальних інструментах, здійснена Н. Харнонкуртом і його оркестром 1967 року.

Аналіз виконань старовинної музики, порівняння підходів до неї і власний практично-інструментальний досвід дозволили Б. Хейнсу ствердити, що «для виконання історичного репертуару сьогодні послуговуються трьома стилями: романтичний, модерн і стиль епохи» [131, с. 35]. «Атрибути стилю епохи» – це фразування, що нагадує жест, динамічний нюанс, інфлексія (окреме формування ноти), *tempo rubato*, агогічний акцент, ієрархія ударів. Ці атрибути, згідно з Б. Хейнсом, «суперечать передбачуваний, автоматичній, машиноподібній регуляції сучасного стилю» [131, с. 59]. НІР пропонує виконання в стилі оригінального часу (стилі епохи) [131, с. 75].

У центрі уваги праці Аманди Беард (Amanda Beard) «Історично інформована виконавська практика барокової ери» – виконання інструментальної музики Г.Ф. Генделя. Авторка розкрила тему і з виконавського погляду, акцентуючи на тому, що «кожен твір мистецтва належить специфічному культурному контексту, і наше задоволення може бути посилене, а не стримане вивченням елементів, які роблять твір унікальним» [123, с. 1]. Прагнення виконавця будь-якого рівня зрозуміти і застосувати універсальні принципи історично інформованого виконавства

А. Беард всіляко заохочує, як і бажання інвестувати в барокові інструменти чи ширше вивчати барокову музику. Практично-методичний підхід праці проявляється у екстраполяції ідей і порад з «авторитетних джерел» – трактатів Йоганна Йоахима Кванца (про гру на флейті) та Карла Філіпа Емануеля Баха (про клавірну гру) – на виконавську проблематику конкретних творів Г. Генделя. При цьому А. Беард не оминула провідної для доби теорії афектів, адже тогочасні композитори «формували прямі асоціації між усвідомленою психологічною роллю душі чи духу і створеною музикою» [123, с. 15]. Це стосувалася як інструментальної, так і вокальної (хорової і сольної) та оперної творчості того часу.

Своєрідне узагальнення сучасної виконавської практики давньої музики крізь призму філософських категорій часу й простору зробив Девід Р. М. Ірвінг (David R. M. Irving) – австралійський музикознавець, історик культури, викладач музики, бароковий скрипаль. Він наголосив, що ми живемо в епоху, для якої характерне стиснення часу й простору. Живі виступи та технологічне посередництво стискають часо-просторові дистанції у виробництві та споживанні музики: глобальні гастрольні схеми дозволяють артистам виступати щоразу в нових місцях, записування музики переноситься в наші домівки; старі артефакти відтворюються й актуалізуються через репродукції та спроби заново відкрити старі техніки звуковидобування.

Цим, на переконання Д. Ірвінга, знаменується поява «віртуальної Республіки старовинної музики – музичного минулого як чужої країни», атрибутами якої стали «ретельне дослідження культурних контекстів, прагнення відтворити діапазон звуків, які зазвичай не виробляють традиційні виконавці канону, пошук репертуарів і ідея безперервної революції» [133, с. 83]. Наслідуючи «від зворотнього» вислів американської письменниці й філософині Лідії Гер про канон західної мистецької музики як уявний музей музичних творів, Д. Ірвінг протиставив цьому «музею» старовинну музику як цілу культуру, спосіб існування,

віртуальну Республіку, де виконавська свобода закріплена в наборі естетичних цінностей, які надають перевагу інноваціям, дослідженню нових звучань, постійним дебатам щодо інтерпретації [133, с. 83].

Використовуючи поняття історії, історіографії та історизації, науковець відкрив їхні нові ракурси через пов'язання з музичною інтерпретацією. Адже сутність історичного методу полягає в тому, що історія в письмовій формі, як наше розуміння минулого, – це інформація, сконструйована сьогоdnішніми інтересами. Тому історія є інтерпретацією минулого, а історіографія – спосіб, яким ми інтерпретуємо. Історизація стає актом створення або представлення чогось як історичного. Ці міркування доповнені повторенням двох, як їх окреслив Д. Ірвінг, «стислих і доцільних» спостережень Р. Тарускіна: перше – те, що рух старовинної музики або поняття «історична виконавська практика» представляє модерністські занепокоєння щодо музичного смаку та естетики, а не відтворення надійно «автентичної» конструкції минулого; друге – революційний виклик ортодоксальності «сучасних» виконавських стилів призвів до інституціалізації нової ортодоксальності «історичної виконавської практики», яка передається часто некритично, як «отримана мудрість», – від учителя до учня [133, с. 83]. Таким чином, Д. Ірвінг солідаризувався з Р. Тарускіним проти спрощених підходів до інтерпретації музики XVII-XVIII століть, а також проти її стандартизації. Намір об'єднання в одну манеру багатьох варіантів стилів виконання, висоти звуку, типів інструментів і національних смаків усієї Європи непродуктивний і може бути негайно підданий критиці [133, с. 84].

Згідно з Д. Ірвінгом, найкращим способом описати феномен руху давньої музики є «історизація виконавської практики», коли категорія «інтерпретація» набуває подвійного значення. А саме, музиканти історизують музичне виконання, роблячи музику історичною, інтерпретуючи минуле та поміщаючи його в рамки історичного усвідомлення. Водночас їхня власна практика історизується в самому її

створенні, а записи виконань служать для фіксації інтерпретації певного часу, забезпечуючи історичний розвиток цієї практики [133, с. 84]. Тісна інтеграція інтерпретації виявляється не тільки з фізичним і екзистенційним часом, а й із простором – через намагання наблизитися до соціальних, культурних і ритуальних контекстів минулого. Зокрема, меса епохи Відродження не буде виконана в повному літургійному контексті, перед громадою віруючих, а в концертній обстановці для публіки, яка за це заплатила. Танцювальна музика, яка розважала городян у приватному домашньому середовищі чи на міській площі, стане основою для записів, які продаються й купуються. Проте, можемо констатувати, що інакше ніхто б не довідався про існування такої музики та не отримав би задоволення від неї. Тому не можна не погодитися з цим твердженням Д. Ірвінга: «деконтекстуалізація музики багатівікової давнини є наслідком філософських і культурних змін, і все ж рух давньої музики, не зважаючи на недоліки, намагається реконтекстуалізувати, заново відкрити магію, вкорінену в цій музиці» [133, с. 85].

Український музикознавець Сергій Шип зауважив тривання процесу «повернення до звичайної концертної практики призабутих традицій клавесинного, органного, вокально-хорового виконавства» [116, с. 158] впродовж усього XX століття й дотепер. Побіч того, відбувалося дослідницьке обґрунтування цих явищ (згадано про найраніші праці А. Швейцера, А. Дольмеча, А. Шерінга та ін.). У коло зацікавлень С. Шипа потрапив теоретичний аспект проблематики історично інформованого виконавства. Розкриваючи з позицій семіотики (науки про знаки і знакові системи) дотичні поняття композиторської та музично-виконавської діяльності, міри об'єктивності судження про адекватність виконання, виконавської інтенції, а також здійснивши типологію інтерпретації музичного тексту (інтровертивну й екстравертивну), дослідник виявив вирішальну роль нормативного варіанта екстравертивної інтерпретації для історично інформованого виконавства. Адже особливістю цього варіанта є

орієнтація музиканта на тип осмислення та втілення «звукової форми», відповідної до історичного стилю й стилю композитора, а не на конкретний зразок виконання твору, як у еталонному варіанті.

Історичний стиль тлумачиться у вигляді системи індивідуально-типових засобів художньої виразності та смислів, яка утворилася зусиллями окремих соціальних груп у визначений історичний період розвитку конкретної культури [116, с. 164]. Остаточний висновок С. Шипа полягає у тому, що про автентичність виконання можна говорити тоді, коли інтерпретація твору відповідає всім нормам історичного виконавського стилю: «досягненню ефекта автентичності виконання твору у практиці НР сприяє ретельне вивчення графічних знаків музичного письма, відшукування інформації щодо характеру звукової форми, відродження старовинних технік гри та співу, використання історичних інструментів, створення особливих умов і антуражу репрезентації» [116, с. 166]. На відміну від Н. Харнокурта, С. Шип переконаний у можливості відродження автентичних старовинних технік (інструментальної та вокальної).

Освітньо-мистецьку цінність історично інформованого виконавства підкреслила Ганна Іванюшенко (клавесиністка й диригентка оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка). Вона підсумувала діяльність оркестру під власним керівництвом, як у самостійних проєктах, так і спільних із хором, що включали участь в постановках опер Генрі Перселла, Дмитра Бортнянського та Юзефа Ельснера. Організована праця, консультації з провідними зарубіжними знавцями давньої музики, участь у фестивалях і майстер-класах дали гарні результати. Це сприяло «професійному росту оркестру, розвитку його від невеличкої групи студентів-ентузіастів до творчого колективу – учасника міжнародних фестивалів та мистецьких подій Львова» [53, с. 158]. Успішним концертам, що відбуваються навіть під час воєнного стану, завжди сприяє систематична й копітка підготовка,

при чому оркестр, що спеціалізується на виконанні музики бароко, намагається працювати з репринтами оригіналів. Активно вивчаються рукописи та трактати з музичної теорії і практики, які допомагають у розумінні стилістики творів [53, с. 159]. Г. Іванюшенко обмежилася описом виступів оркестру, не подаючи власного розуміння феномену історично інформованого виконавства, задекларованого в назві статті.

1.2. Проблематика історично інформованого вокального виконавства у світлі музикознавчих досліджень

Науковий дискурс навколо напрямку історично інформованого виконавства зародився у інструментальній сфері й отримав висхідну динаміку та значне географічне розширення впродовж ХХ століття. Вивчення інтерпретації давніх вокальних і оперних композицій активізувалося на зламі ХХ–ХХІ століть, як у зарубіжній, так і в українській музикології.

Діалог вокалістів-практиків, дослідників і викладачів Річарда Вістрайха (Richard Wistreich) і Джона Поттера (John Potter) про історично інформований спів проливає світло на деякі його виконавські та педагогічні проблеми у Західній Європі впродовж першого десятиліття ХХІ століття. Називаючи себе ветеранами «Давньої музики» (які стартували ще з 1970-х років), дослідники наголосили на її початковому сприйнятті як руху «дивних ідей», «екстраординарних нових стандартів» або навіть «паралельного світу». Та усвідомлювали, що повинні «винайти не лише результат, а й повний процес» [150]. Занурення в історію музики Ренесансу та музичного театру стало важливою віхою цього процесу й переконало у відсутності сенсу виконувати давню музику тільки для того, щоби розкрити й продемонструвати «історичну коректність» (якими б застереженнями чи претензіями вона не була обмежена) чи просто для

того, щоби додати новий аргумент для існуючого канону й охопити останнім якомога більшу кількість творів.

На цьому шляху учасники діалогу переживали не лише ретельно досліджені, а й щирі, натхненні миті музикування. Однак, виступали проти претензій на надмірний авторитет, що часто видавалися необґрунтованими у справжньому експериментаторському процесі. Джон і Річард були також покликані до викладання давньої вокальної музики нарівні з оперним співом, що домінував у мисленні викладачів західноєвропейських консерваторій кінця XX століття. З цієї причини, згідно думок обох співрозмовників, мають розрізнятися процеси навчання та засвоєння. Спільним є наступне міркування: саме дослідження давньої музики стає навчанням, за якого роль наставників має зводитися до консультантів, а не до «гуру». Насамкінець – узгодження тез про те, що не повинна існувати конкретна, професійно визначена спеціалізація під назвою «співак старовинної музики» й не варто намагатися винайти курс, який би навчив студента стати ним. Одночасно поняття «оперний співак» чи «музично-театральний співак» є іншими анахронізмами, яких потрібно позбутися [150]. Це потрібно розуміти як опозицію до надто вузьких виконавських профілів. Разом із тим, відомо про існування спеціальних освітніх установ (наприклад, *Shola Cantorum Basiliensis*⁵), де поглиблено вивчали й продовжують вивчати давні твори, готуючи їх гідних інтерпретаторів.

У праці Колет А. Хеншоу (Colette A. Henshaw) «Жест і афект у виконанні барокової музики» досліджено використання фізичної жестикуляції вокалістів епохи Бароко (визначену авторкою в рамках 1580-1750 років), у співвідношенні з конкретними музично-риторичними фігурами. Охарактеризовано значну кількість фігур, що відповідають різноманіттю почуттів-реакцій і є еквівалентами жестів. Забута сфера історично обґрунтованої жестикулярно-вокальної презентації реконструювалася К. Хеншоу за допомогою таких напрямків джерел –

⁵ Заснована 1933 року в м. Базель (Швейцарія), тепер входить до Базельської музичної академії.

акторська гра / жести / танець / словесно-текстова структура / музика (більша частина інформації походить із кінця XVI віку: риторичні, музичні та ораторські трактати, художня література, живопис, скульптури, спогади, посібники й інші публікації).

Як зазначено авторкою, за часів бароко вокальне виконання з жестикуляцією було природним: «тіло приймало певні пози та робилися жести, які були фізичними аналогами емоцій» [132, с. 1]. Найраніше свідчення про це залишилося з 1600 року (трактат Еміліо де Кавальєрі). Та зв'язки між риторичними фігурами ораторського мистецтва й тими, що використовувалися в музиці для збудження емоцій, були задокументовані, починаючи ще від Ціцерона, Квінтіліана й Аристотеля [132, с. 3].

Поєднання слів і музики стало важливою складовою риторичної композиції у бароковому стилі. Комунікація виконавця зі слухачами посилювалася завдяки симбіотичній природі цих мистецтв. Рух і фізичний жест так само є натуральними формами комунікації, тому вони ефективно допомагали співакові передати емоційний зміст твору.

Музичний матеріал для ілюстрацій теоретичних положень праці взятий з масиву англійських барокових вокальних зразків, а саме, жанру «Божевільних» пісень із творчості Генрі Перселла, Джона Велдана, Джона Блоу, Джона Еклса (написаних упродовж 1685-1710 років). Цей формат, що переважно виконувався жіночим соло, був популярною музичною комунікацією всього Бароко. «Божевільна» пісня ввібрала в себе багато типових барокових думок і ідей: ницість, красу, одержимість, експансивність структури і контрасти емоцій. До цього жанру композитори зверталися також через властиві йому мінливість, непостійність і використання багатьох риторичних фігур. Емоції, презентовані в піснях, були часто настільки екстремальними, що для відтворення божевілья «з апломбом» від співачки вимагалася театральна підготовка [132, с. 5-6]. К. Хеншоу зауважила появу 1758 року трактату Вільяма Бетті, який стосувався фізіологічних і психологічних теорій

божевілля та в якому підкреслювався тісний зв'язок між жестами й цим станом, оскільки «тіло не здатне ігнорувати нервові стимуляції» [132, с. 67]. Тож інтерес до проявів божевілля у мистецтвах відтоді ще більше посилювався. «Проникнення божевілля на музичну сцену й у театр розвивалося зі загального зацікавлення цією хворобою» [132, с. 67].

Такі музичні засоби, як темп, метр і ритм, були високо емотивними «моторами» інтерпретації пісень цього роду [132, с. 22]. Побіч того, композитори інтегрували до своєї музичної мови хроматичні елементи, щоби збудити пристрасті неочікуваними дисонансами [132, с. 25], а також вагому роль відігравала тональність і спеціальні музичні фігури [132, с. 67]. Співаки вивчали статуї та скульптури, вдосконалювалися перед дзеркалом, брали уроки у експертів із жестів для досягнення плідної артистичної жестикуляції. У музично-естетичних трактатах обумовлювалися правила та рекомендації для вокалістів-виконавців. Наприклад, специфікою виступу було те, що рух очей мав передувати рухові руки, а останній відбувався перед вступом голосу [132, с. 41].

Хоча й не всі вибрані для аналізу пісні вписувалися в єдину жанрову категорію, кожна змальовувала емоцію в барвистій і описовій манері, за допомогою музично-риторичних фігур. Авторка праці виокремила найбільш популярні з них: *Catabasa*, *Anabasa*, *Anafora*, *Antimetabola*, *Thesis*, *Antithesis*, *Circulation* тощо. Вони служили чіткішому музичному й жестикулярному вираженню головних афектів, серед яких – любов і радість; горе, зневіра й розчарування; гнів, помста, ревності та презирство; жах, страх, подив, несподіванка; відчай і тривога; надія і сумнів; гордість, сміливість і рішучість; повага, благання, покора та ін. Відповідні нотні приклади були проаналізовані й розшифровані в музично-стилістичному, а також у соціальному контекстах. Здійснена дослідницею табуляція риторичних прийомів здатна забезпечити сучасного виконавця методологічною формою розподілу жестикуляцій.

Таким чином К. Хеншоу дійшла до висновку, що «використання жесту у виразовій інтеграції з риторичними фігурами може виявитися корисною виконавською практикою, що здатна схвилювати не лише виконавця, а й аудиторію завдяки реалізації справжнього емоційного потенціалу сценічної вокальної музики в модерному світі» [132, с. 201].

Українські репрезентанти історично інформованого вокального виконавства впродовжують західні традиції різнобічних підходів до цього напрямку, поєднуючи практичні питання інтерпретації з науково-дослідницькими напрацюваннями, а подекуди також із педагогікою. До спеціального висвітлення вузчої виконавсько-хорової ділянки української партесної музики в контексті тенденцій історично інформованого виконавства звернулася Марія Марченко. Як керівник і учасник кількох проєктів, синтезувала власний досвід зі спробою наукового обґрунтування проблем інтерпретації барокової поліфонічної творчості, що є цінною рисою праці. В ній досліджено сучасний етап українського партесного виконання, створено модель інтерпретації партесних творів, сформовано методику практичної роботи з їхніми зразками у «проєктному колективі», що відрізняється від «сталого» та є одним із найперспективніших форматів у сучасній хоровій культурі. Адже, на думку М. Марченко, він дає можливість не лише втілити велику кількість концертних програм із різними музикантами, але виводить сучасне академічне середовище з «внутрішньої замкненості», детермінує створення більш сучасних форм художнього вислову, веде до ефективної, цільової комунікації з аудиторією [73, с. 53]. Проте перелічені прикмети можуть стосуватися й «сталого» колективу, відкритого до інновацій. Переваги «проєктного», напевно, здатні більше вияскравитися у історичній «спеціалізації» репертуару, а також у психологічно-виконавському аспекті, зважаючи на плинність професіональних вокальних кадрів, на індивідуальні бажання хористів змінити оточення, випробувати себе у чомусь досі незнайомому

тощо. Саме мобільність і можливості переключення на нові види роботи здатні привабити до такого колективу молодих амбітних вокалістів.

Спираючись на праці зарубіжних науковців, М. Марченко сформулювала відповідні до власної тематики «основні принципи історично інформованого виконавства». Це

- осмислення «ментальної парадигми» епохи, в яку був написаний твір, основних її естетичних засад і причин їх формування;
- осмислення властивої епосі «системи координат» – мови запису, що є носієм стильової інформації;
- робота з музичними артефактами або їх прототипами, відповідними до стилю епохи, що детермінують тембр і стрій виконання, а також специфіку звукової артикуляції;
- робота у просторі, природному для звучання обраної музики, коли акустичні умови визначають такі параметри, як темп твору, тембр звучання, динаміку та специфіку звуковидобування;
- опора на старовинні путівники, трактати й коментарі, що вербально описують звуковий образ творів епохи;
- осмислення музичного тексту твору з точки зору відповідної йому текстуальної стратегії [73, с. 53].

Важливе теоретичне й практично-методичне значення мають інтерв'ю М. Марченко з керівниками вокальних ансамблів (Л. Капустіною, Н. Даньшиною, О. Холодовою та І. Коломійцем), які виконували партесну музику, щодо засад її інтерпретації.

Дослідниця Євгенія Лазаревич, розглядаючи українську літургійну музику в інтерпретаціях голландського колективу «Візантійський хор» під орудою музиколога, вокаліста й диригента Мирослава Антоновича, навела докази про «вписання» цих інтерпретацій до тенденції історично інформованого виконавства, що поширювалася від повоєнних років (середини ХХ століття) все інтенсивніше у різних європейських країнах. «Першою передумовою для практики історичного виконавства» названо

«виконання твору, який належить до іншого історичного періоду» [65, с. 76]. З цього випливає, що музика романтичної доби та модернізму може бути представлена нині з такого погляду, хоча у жодних джерелах ці епохи не фігурують як репрезентаційні для історично інформованого виконавства. «Другою передумовою» є факт проведення перед виконанням творів дослідницької роботи. Сюди відноситься виявлення притаманних музиці ознак, серед яких епоха, стиль, ідея і призначення, контекст і зовнішні умови виконання (акустичні та інші – інтер'єр, освітлення і т. п.), склад ансамблю, інструменти, їх будова, якість і постановка голосів, принципи звуковидобування, засоби виразності – темп, динаміка, фразування тощо [65, с. 76-77].

Звернення «Візантійського хору» до пластів київсько-лаврської (кінця XIX – першої половини XX століть) і галицької літургійно-співочих практик (другої половини XIX – першої половини XX століть) та трактування цього виконання, як історично інформованого, пояснено Є. Лазаревич «перерваністю традиції» внаслідок історико-політичних обставин і її продовженням саме в діаспорі, в інший час, перед іншою аудиторією. До того ж – колективом голландців, що не був носієм традиції, а вивчав її під керівництвом свого диригента (за науковими дослідженнями, звукозаписами, спогадами сучасників⁶) [65, с. 77]. Це свідчить про оригінальність і широту задумів митця, його відданість батьківщині та її духовній культурі, а також про неабиякий педагогічний талант – адже хор представляв цей національно-своєрідний репертуар на високому артистичному рівні в різних країнах світу.

Проблематику еволюції вокального стилю бароко та його відродження в сучасній українській концертно-виконавській діяльності вивчала Людмила Артюхова. Звернення до теми обумовлено нею тим, що інтерпретаторське освоєння площини барокової музики відбувається

⁶ Очевидно й самого М. Антоновича, який до еміграції диригував хором вихованців Львівської духовної семінарії, брав участь у богослужіннях.

емпірично та несистемно. «Методи опанування необхідним комплексом технічних навичок відтворення виконавських прийомів доби найчастіше базуються або на особистій зацікавленості співаків... або на їх музичній інтуїції, або на вивченні виконавських еталонів, що є у вільному доступі» [6, с. 56]. Узагальнюючи становище вокалістів, які прагнуть опанувати цей привабливий сегмент, Л. Артюхова констатувала: «виконавська діяльність в такому ракурсі вимушено трансформується в дослідницьку» [6, с. 56]. Та це радше корисне доповнення, а не вимушена трансформація, бо «поінформованість» і ерудиція завжди тільки допомагала в інтерпретації, про що написано в численних естетико-філософських і музично-теоретичних трактатах на тему музичного виконавства, починаючи від античності.

Історичний огляд розвитку сольного співу XVII–XVIII століть (вокально-декламаційного *concitato*, італійського бель канто, французької вокальної манери), з диференціацією національних вокальних шкіл і докладним аналізом елементів давніх способів звукотворення та дихання на матеріалі вибраних вокальних жанрів (із залученням оперних і ораторійних номерів) зі спадщини Дж. Каччіні, К. Монтеверді, А. Скарлатті, Г. Ф. Генделя, Н. Порпори, Дж. Б. Перголезі та інших дозволив Л. Артюховій запропонувати типологізовані підходи до інтерпретації старовинної музики сучасними виконавцями. Це – академічний підхід, сформований на основі виконавських традицій XX століття; автентичний, спрямований на відновлення барокових звукових ідеалів; синтезований, в якому поєднуються засоби виконавської виразності з різних періодів розвитку вокальної техніки (останній підхід поділяється на види: перший із опорою на академічну манеру співу, другий із превалюванням барокових принципів) [6, с. 63-65]. Також вирізняє три технологічні моделі, що застосовуються співаками під час виконавсько-стильової реконструкції вокальної творчості бароко: ранньобарокова

вокально-технологічна модель, виконавські моделі «класичного» та пізнього бароко.

Феномен «історично орієнтованого» виконавства сформульований Л. Артюховою лаконічно, у вузьких часових рамках обраної нею епохи, як «практична діяльність музикантів, що присвятили свій творчий шлях відродженню музики доби бароко» [6, с. 55]. Авторка наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту, яка сама є вокалісткою, розробила серію власних виконавських версій вокальних творів у синтезованому типі інтерпретації, де використала окремі елементи «барокових виконавських технік на основі превалювання академічного підходу до звукоутворення» [6, с. 97]. Показово, що такий спосіб перегукується з описаною Л. Артюховою інтерпретаційною методикою визначної української вокалістки Ольги Пасічник, яка живе й працює в Польщі.

Сукупна проблематика, дотична до специфіки виконання західноєвропейської хорової музики Ренесансу в Україні, розкрита в дисертаційному дослідженні Наталії Даньшиної. Саме вона й звернула увагу на розповсюдження у другій половині XX століття навчальних закладів, що спеціалізуються на різних галузях давньої музики – у Європі та США. Крім того, перелічено найвідоміші виконавські колективи, фестивалі, майстер-класи. Зроблений авторкою короткий джерельний екскурс дозволив констатувати, що історично орієнтоване виконавство є порівняно молодим напрямком зі сформованими художніми принципами, сукупністю технічних прийомів; воно динамічно розвивається, в його еволюції виділено періоди:

- 1) поодинокі виконавські експерименти першої половини XX століття,
- 2) формування цілісного виконавського напрямку в середині XX століття, центрами чого стали Голландія та Бельгія.

Зауважено стрімке поширення принципів історичного музичного виконавства в різних країнах Європи та США, натомість в Україні активізація інтересу до нього спостерігається впродовж останніх двадцяти років⁷; зазначено про українські центри (Київ, Львів, Суми), де концентрувалося теоретичне й практичне освоєння надбань докласичного музичного мистецтва⁸, та про наявність в Україні потужних виконавських сил, які гідно представляли цей напрямок у Європі та світі [34, с. 17-18].

Тематика цього дослідження зумовила використання джерел не тільки з культури й естетики доби Відродження, відповідних історичних і теоретичних музикознавчих праць, а й науково-методичної літератури про постановку голосу та роботу з хором. Зрозуміло, що не обійшлося без трактатів старовинних майстрів, що, згідно слушного висловлювання авторки, «залишаються основними носіями виконавсько-стильової інформації і стимулюють сучасних музикантів до творчих пошуків у річищі інформаційно орієнтованого напрямку» [34, с. 19]. Важливими інформаційними джерелами, залученими до дослідження Н. Даньшиної, стали аудіо- та відео-записи виконань провідних колективів історично орієнтованого спрямування, визнаних у світі. Окресливши історично орієнтоване виконавство як музично-мистецький рух, дослідниця визначила його мету як «відтворення втраченого з часом звукового образу стародавньої музики (епох середньовіччя, Ренесансу, бароко, раннього класицизму), максимально наближеної до свого вірогідного історико-стильового прототипу» [34, с. 34].

Окремий акцент поставлено на проблемі «перекладу» старовинних манускриптів (факсиміле та першодруків) на сучасну форму нотації чи нотографії. Авторка переконана у недоцільності цього, вона пропагує роботу з нотним текстом в оригінальному письмі (у ключі «до», без звичного для музикантів розміру, без тактових рисок тощо), оскільки це

⁷ Дисертаційне дослідження було захищено 2013 року.

⁸ Що означає обмеження Н. Даньшиною напрямку історично інформованого виконавства добою бароко.

відповідає виконавській практиці історичної доби. Навіть більше – «звернення до оригінального нотного запису твору» визначається «вихідною засадничою вимогою до виконавців-”автентистів”» [34, с. 27], хоча й визнано, що бувають випадки, «коли оригінали або факсиміле старовинних творів є недоступними» [34, с. 28]. Безперечно, знання того, що регулювалося усними нормами виконавських традицій, а що підлягало виконавському варіюванню, як і здатність «розрізнення оригінального та редакторського “шарів” нотного тексту» [34, с. 28], не зайві (особливо для керівників ансамблів) й завдяки цим компетентностям значно підвищується професійний рівень інтерпретації. Проте це тільки бажані, а не необхідні умови. Натомість уміння імпровізувати – цінне й потрібне для кожного виконавця, тим паче, коли воно передбачене культурно-естетичними особливостями та вимогами історичного часу, до якого належить музичний твір. До явного перебільшення слід віднести таке твердження Н. Даньшиної: «вивчення костюму епохи Відродження або Бароко може доповнити уявлення про те, як саме потрібно використовувати дихання під час співу» [34, с. 28].

Завдяки Н. Даньшиній, до наукового обігу було запроваджено чимало незнаних доти книжок зарубіжних науковців, як «Музика Середньовіччя та Ренесансу. Путівник виконавця» Тімоті Мак Гі (1985) та розглянуту в попередньому підрозділі «Кінець Ранньої музики» Брюса Хейнса (2007). В останній Н. Даньшина помітила піддання сумніву доцільність використання поняття «автентичного виконання» та погодилася з тим, проте не раз ще використала це поняття у своєму дослідженні.

Заслуговує на увагу докладно розроблене положення дисертації Н. Даньшиної про стильовий «еталон звучання» ренесансного вокального твору, сформований «шляхом систематизації інформації щодо основних компонентів виконавської реалізації, а саме, вокальної манери інтонування та строю, виконавського складу та особливостей розгортання організації

музичного руху» [34, с. 87]. Цей еталон ліг в основу праці з хором, суть якої розкрито в останньому розділі – «Практична апробація робочого комплексу виконавських засобів відтворення звукового образу ренесансового вокального твору» – на матеріалі жанрів мадригалу, меси та мотету.

У дослідженні постулюється відмова від універсальності «європейської академічної (оперно-концертної) співочої манери», оскільки, на думку авторки, для кожного історичного стилю слід шукати відповідну йому вокальну манеру. Це стимулювало до заглиблення в численні тонкощі процесу інтерпретації нотного тексту хорового ренесансного твору (типи голосів, зокрема, застосування фальцетного режиму чоловічого голосу⁹, прийом вібрато, властивості дихання, співмірність вербального та нотного текстів і багато іншого). Також з'ясовано особливості нотації крізь оптику диференціації факсиміле та редагованих видань. Із психологічного й дидактичного ракурсів доведено, чому сучасні виконавці хорової музики епохи Відродження повинні засвоїти специфіку оригіналів. Загалом для історично коректного виконавства Н. Даньшина надала визначальну роль автентичній системі нотного запису, оскільки вона віддзеркалює особливості музичного мислення своєї доби і є носієм інформації про стилістику творів.

Вібрато, як один із компонентів вокальної техніки давніх творів, спеціально досліджувала оперна й концертна українська співачка Ольга Табуліна. Систематизація відомостей про доцільність і способи використання вібрато, зібраних із корпусу історичних джерел (трактатів) і праць сучасних зарубіжних музикознавців, як і власна творчо-сценічна практика, допомогли сформуванню деяких міркувань. Насамперед, дискусійність питання цього компонента щодо вокальної музики бароко, хоча більшість фахівців сходяться на думці про необхідність незначного

⁹ «У наш час чоловічі голоси, що при співі використовують голосові резонатори свого голосу, називають контра-тенорами або тенорами-альтіно, інколи сопраністами» – зазначила стосовно цього типу Н. Даньшина [34, с. 86].

вібрато, яке набуває значення елемента вокального мистецтва епохи. По-друге, О. Табуліна навела докази музикантів на користь застосування вібрато співаками XVI, XVII й XVIII століть (наприклад, із книжки Фридеріка Ноймана). По-третє, давні й сучасні автори праць переконували в природності коливань людського голосу, в тому, що це його вроджена властивість. Але справедливо зауважено також про притаманність вібрато інструментальній грі добрих виконавців.

Якісне, не надмірне вібрато безпосередньо впливає на тембральну характеристику голосу, наділяючи його обертонами і різними барвами. Правильно поставленому голосу вібрато надає теплоти, краси звучання. І навпаки: «цілком позбавлений вібрато голос сприймається як гудкоподібний, безтембровий, немилозвучний та невиразний» [103, с. 180-181]. Із наукового боку, більш інтенсивна вібрація має вигляд тремоляції, менша – хитання голосу [103, с. 181]. Тому досвідчені співаки мають знайти «золоту середину».

Історико-ужитковий контекст, за спостереженням О. Табуліної, свідчить про незначне вживання вібрато у ренесансовій манері співу, а також у період раннього бароко, коли переважав вузький за амплітудою та негучний звук. А поширення опери, збільшення складу оркестру, розквіт віртуозного виконавства з його афектами, імпровізаційністю, орнаментикою та появою стилю *bel canto*, навідворіт, спонукали до укріплення позицій вібрато [103, с. 182]. У книжці Б. Хейнса, який порівнював використання вібрато виконавцями давно минулих років і своїми сучасниками, знаходиться пояснення, що «у стилі епохи» цей прийом використовувався вибірково, а не постійно, щоби привернути увагу до важливих нот – із різною швидкістю та інтенсивністю, залежно від експресії контексту і був часто пов'язаний з виразним динамічним «набуханням». Натомість у сучасному стилі вібрато є інтегрованим елементом якості звуку, що виконується безперервно й агресивно [131, с. 55].

У певному сенсі продовженням і розвитком дослідницьких пошуків Н. Даньшиної стало наукове обґрунтування творчого проєкту співака й художнього керівника камерного хору «Sentire» Дмитра Савона «Вокально-виконавські принципи музики бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха» (2022). Вокальний стиль хорової музики німецького бароко розкрито Д. Савоном у дзеркалі її наукової та виконавської рецепції, мотети Й. С. Баха – в аспектах сучасного історичного виконавства. Вагомий внесок до цього напрямку представляє підрозділ проєкту «Алгоритм виконавських дій хормейстера в роботі над німецькою бароковою музикою», де послідовно розгорнено етапи теоретично-практичного засвоєння музичного матеріалу, зокрема, зі застосуванням компаративного методу у зіставленнях трьох редакторських версій одного з мотетів Й. С. Баха, одна з яких належить українському диригенту М. Берденникову. Цінним пунктом наукової новизни стала систематизація правил вокальної німецької орфоепії, застосованих щодо словесних текстів мотетів [88, с. 4].

Позитивна риса проєкту – взаємозв'язок наукового осмислення автором стилю бароко та практичного зацікавлення хоровою музикою того часу: «практичний інтерес сприяв поглибленню наукового підходу, і навпаки» [88, с. 20].

Висвітлюючи складові майстерності барокового співака, Д. Савон сконцентрувався на трьох групах виконавських засобів: темпоритм, динаміка та артикуляція. Вказав, що основним критерієм їх вибору виступає зміст словесного тексту [88, с. 20], а також специфічні прикмети німецької мови. Адже її орфоепія вимагає чіткої, інколи гострої вимови. Для цього Д. Савон запропонував вживання штриха *staccato*, найчастіше у закритих складах і у швидких темпах [88, с. 38].

Перед практично-методичним розділом запроваджено вичерпні історико-теоретичні відомості про мотет – один із найдавніших хорових жанрів. Відомо, що більшість мотетів різних епох виконувалися *a capella*,

проте серед науковців немає одностайності в питаннях про нормативний виконавський склад мотетів Й. С. Баха, оскільки збереглися оригінальні інструментальні партії другого мотету [88, с. 55], які виявили спосіб супроводу *colla parte* (дублювання вокальної лінії) з генерал-басом.

Слушною є думка Д. Савона про сучасні цифрові технології, що «суттєво розширюють коло доступних сьогоднішньому музиканту нотних версій барокових творів» [88, с. 91]. Тож із редакцій Бахівського мотету «Jesu, meine Freude», автограф якого не зберігся, було вибрано три, а саме, Ф. Вюльнера (1892), К. Амелъна (1965) та М. Берденникова (1974). Їхнє порівняння дало змогу відповідно класифікувати типи редакцій барокових творів: 1) текстологічний тип (відтворення авторського тексту); 2) присутність незначних редакторських втручань, виділених іншим шрифтом, ніж авторський текст; 3) велика кількість додаткових ремарок щодо характеру та динаміки, агогічних змін і штрихів (виконавський або романтичний тип). Огляд редакторських нотографічних трактувань оригіналів спонукав Д. Савона до рекомендації: «при виборі редакції слід враховувати професійний рівень підготовки виконавця та його підхід до виконання твору (автентичний чи осучаснений)» [88, с. 100]. Це наводить на думку, що адресатом рекомендації є диригент, який звісно ж обізнаний із рівнем професіоналізму хористів, а вибір підходу – це завжди його прерогатива та функція як керівника виконавців-хористів.

Висновки до Першого розділу

Огляд наукової літератури про історично інформоване виконавство свідчить про те, що, як у західних, так і в українських джерелах немає одностайності щодо самого означення цього феномену. Найбільш поширеним залишається «історично інформоване виконавство» (НІР на Заході), хоча й існує низка інших, не менш вдалих (історично інспіроване,

історично орієнтоване, сучасне історичне виконавство тощо). На основі використаних праць можна ствердити, що досі не було запропоновано вичерпного формулювання його концептуальної суті та чіткого встановлення хронологічних меж як предмета дослідження. Отже, *історично інформоване виконавство – феномен музичної культури, який зародився на початку XX століття, і проявляється у специфічній, історично й художньо переконливій виконавській діяльності, яка ґрунтується на реконтекстуалізації (термін Д. Ірвінга) музики давніх епох (Середньовіччя, Ренесанс, Бароко, Класицизм), що передбачає організацію інфраструктури для її теоретико-практичного вивчення та вироблення інтерпретаційної стратегії з урахуванням естетики доби, жанрово-стильових особливостей творів та відповідних умов для слухацького сприйняття.*

Збірки статей, окремі статті, монографії та кваліфікаційні праці з цією тематикою не позбавлені дискусійних моментів. До них найчастіше потрапляє термін «автентичність» (з гр. «справжність»). Достеменність чи достовірність є його синонімами, що підкреслюють неможливість застосування терміна до сучасних інтерпретацій давньої музики (хіба що в метафоричному сенсі). Кожна людина є представником свого часу, відповідно вона володіє сформованою ментальністю, яку складають індивідуально-психологічні, родинні, національні, професійні, соціокультурні та інші чинники. Виконавець будь-якої доби, як субавтор, вкладає у інтерпретацію частку власного світобачення й світорозуміння. Тому мова може йти лише про міру наближення до справжності, а не про однакове розуміння й передавання образного змісту твору виконавцями усіх часів. Ми можемо здогадуватися про наміри композиторів, уявляти особистість автора, атмосферу його доби та прагнути до максимально «стильового» художньо-естетичного відтворення давніх музичних текстів.

Західні дослідники більше наполягають на свободі такої інтерпретації, на корисності відсутності регламентації. І це зрозуміло, адже

підготовлений професіонал, який поглиблено вивчав історичні й теоретичні джерела, здатний виробити власну стратегію «прочитання» музичного твору, нікого не наслідуючи.

Всі розглянуті праці доводять, що особливістю історично інформованого виконавства є одночасне зародження його концертного практикування та наукового осмислення (від філософських і музикознавчих узагальнень до аналітики окремих компонентів конкретної виконавської галузі). Причому мотивацією наукових пошуків переважно стає власне виконавство, що інколи доповнюється педагогікою. Це стає природним процесом, традицією, опорою якої є стародавні трактати, нотні автографи, рукописи й першодруки, записи виступів музикантів із різних країн. Виконавська діяльність також залучає автохтонний інструментарій або його копії і, за бажанням, відповідні стилізовані костюми. Все це складає інфраструктуру історично інформованого виконавства.

У вокальній галузі найпопулярнішою для сучасних історичних інтерпретацій виявилася музика епох Відродження й Бароко. Дослідження специфіки її виконання фокусуються на різноманітних ракурсах: історико-стильових (Л. Артюхова, Н. Даньшина, Є. Лазаревич, О. Табуліна), спеціалізовано-жанрових (М. Марченко, Д. Савон), організаційно-дидактичних (Р. Вістрайх та Дж. Поттер), інтегровано-аналітичних (К. А. Хеншоу). Поступово унаочнюється національна своєрідність давньої музики, на яку багата й українська вокальна культура. Відтак, необхідно розкрити роль визначних українських співаків (окремих виконавців, ансамблів, хорів, оперних труп), засади й характерні ознаки їхніх інтерпретаційних версій у постановках зарубіжних і українських опер XVII – XVIII століть, у виконанні вокальної музики XVI – XVIII століть в Україні.

РОЗДІЛ 2. СТАРОВИННА ВОКАЛЬНА МУЗИКА: ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ТА ТЕХНІКО-ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ ВИКОНАННЯ

2.1. Вокальна музика Середньовіччя та доби Відродження

Початки професійного вокального репертуару впливають із церковної музики, біля витоків якої у католицизмі та протестантизмі стояв хорал (*cantus planus*). Його формування у вигляді монодичних богослужбових піснеспівів завершилося у V столітті. Як відзначив Юзеф Хомінський, «велику роль відіграв тут закон бенедиктинців, з якого походив папа Григорій I (590-604). Довший час стверджували, що зреформовані церковні співи були його творінням, насправді цей процес відбувався досить довго» [106, с. 218]. Григоріанський хорал був покликаний служити меті об'єднання церкви за допомогою музичного мистецтва та латинської мови. «Патріархи ранньої церкви визнавали силу музики, що озвучувала слова псалмів і гімнів з підвищеною інтенсивністю» [126, с. 26]. Проте пильнували за дотриманням правил такої музики, за всеохопністю та єдністю обрядового репертуару в католицькому світі. «Тому музичне звучання повинно було служити лише певним емоційним „мостом”, який допомагав глибшому засвоєнню релігійного тексту» [85, с. 32]. Образність хоралу охарактеризована Георгієм Павлієм крізь призму інтровертності: «Григоріанський хорал, як мистецтво, видатний саме у вираженні об'єктивованих до емоційного аскетизму почуттів у їх тривожній, неземній величі. Це і є крайній ступінь інтровертності в музиці» [85, с. 38].

Марк Івен Бондс виділив 5 ключових елементів хоралу (літургійна функція, зв'язок слів і музики, лад, мелодична структура, ритм [126, с. 32]) і обґрунтував деякі прикмети їх канонічності. Доцільно навести ці положення, що мають безпосереднє відношення до ПВ:

1. Функціонування хоралу, який є чистою мелодією, без гармонії, акомпанементу чи доданих голосів, нерозривно пов'язане з християнською літургією – сукупністю текстів і дій, призначених для богослужінь. У VII столітті з'явився перший збірник григоріанського церковного співу під назвою «Антифонарій». У XX столітті – «*Liber usualis*» (корисний збірник) – антологія співів, до якої увійшло багато різних видів хоралів і інших співів як для меси, так і для богослужіння [126, с. 35].

2. Хорал є дивовижно ефективною проєкцією тексту. Зі суто практичної точки зору, спів резонує довше, доноситься набагато далше, його легше чути у великому просторі, яким є храм, ніж прочитаний текст. У цьому відношенні силабічна речитація хоралу, за принципом однієї ноти на простий склад, є особливо дієвою. Крім силабічного, є ще невматичний і мелізматичний стилі, де, відповідно, збільшується кількість співаних нот на одну силабу словесного тексту: від 2 до 6 у першому випадку та довільної більшої їх кількості у другому [126, с. 35].

3. Вісім ладів, що вживалися в класифікації хоралу, базувалися на тонах D, E, F та G. Кожен тон підтримував два лади – один називався автентичним (із амбітусом, що охоплював діапазон на октаву вище фіналу – останнього тону гами), інший – плагальним (із амбітусом на квінту вище та на кварту нижче фіналу). На практиці питання амбітуса було досить гнучким, зокрема, спів у автентичному ладі міг легко опуститися на ноту або дві нижче свого фіналу [126, с. 39]. Назви, які стали пов'язувати з цими ладами, прийшли набагато пізніше – дорійський, фригійський, лідійський, міксолідійський. Вони походять від грецьких топонімів. Лише з 11 століття відоме систематичне використання восьмиладової системи, значною мірою завдяки працям Гвідо з Ареццо. Більшість пізніших рукописів від середини XI століття відносять кожен наспів до певного ладу [126, с. 40].

4. Хоральні мелодії зазвичай дотримуються обмеженої кількості інтервальних шаблонів. З метою збереження проєктування тексту багато хоралів характеризувалися високим відсотком ширококрокових інтервалів,

розділених терціями, та подекуди квартами або квінтами (останні завжди висхідні, а не низхідні). Інтервали, більші за квінту, досить рідкісні, особливо в старіших зразках хорального репертуару. Октава може трапитися лише інколи, між двома окремими фразами [126, с. 40].

5. Ритм є найбільше контроверсійним пунктом в реконструкції середньовічної практики співання хоралів. Офіційні ватиканські видання, підготовлені ченцями, захищали й передавали хоральний стиль, у якому всі ноти мають практично рівну вартість, з невеликим ступенем варіацій, наприклад, з довшими тривалостями в кінці фраз. Та найдавніші рукописи й теоретичні дослідження середньовічної епохи свідчать про те, що не всі ноти виконувалися рівномірно. Дехто інтерпретує певні позначення, такі як коротка горизонтальна лінія над нотою, як зменшення її тривалості. Однак, точне значення таких позначок невідоме, тому «рівноцінний» підхід переважає в сучасних хорових виконаннях і записах. Співаки прагнуть проєктувати ритм слів хоралу на ритми нотного тексту гнучко, а не систематичним способом [126, с. 42].

Хорал мав значний вплив на усталення західно-християнської традиції та на подальшу історію музики взагалі – як вокальної, так і інструментальної. Хоча він був, за висловом Лідії Корній, «свідомо законсервований» з XI століття [61, с. 253], за ним залишився багатовіковий символічно-смысловий ореол, що зберігав у собі самий дух церковного аскетизму. Крім того, хоральні мелодії часто використовувалися у месах наступних століть. Величезний пласт українських монодичних піснеспівів (що виникли пізніше від хоралу, а саме впродовж XI – XIV століть і розвивалися значно довше – аж до XVII століття) мав «таке саме велике релігійне й культурне значення, як і монодія римсько-католицької церкви» [61, с. 252].

Як зауважив Р. Тарускін, текстуальний зміст григоріанського хоралу складали, переважно, псалмові рядки і їхні речитації серед інших біблійних писань, до сьогодні це спільний елемент юдейської та

християнської практик [143, с. 24]. Щодо меси, то найбільший розквіт її літургійних «арій» припав на кінець періоду усних григоріанських композицій і полягав у відборі і повній комплектації антифонів і респонсорій для річного кола мес [143, с. 32]. Важливе уточнення стосується пристосування літургійних текстів до музики та умов проведення богослужень: маючи статус публічної служби, що інкорпорує велику кількість дій, меса не містила повні псалмодії чи гімни з багатьма строфами чи стансами. Навпаки, вона включала короткі «стрічкові» тексти до взаємодії з музикою, що збиралися у великий репертуар, який артикулював «власну» ідентичність кожної події, під час якої служилася меса – свято, неділя, чи день якогось святого [143, с. 32]. Існував умовний поділ мес за типом вокалізації тексту: псалмодійні та молитовно-гимнографічні композиції [104, с. 378].

З IX століття в Європі поступово зароджувався багатоголосся, з'являлися перші зразки записаної музики, відбувалася кодифікація піснеспівів. Головною особливістю двоголосного співу «була вишукана мелодична імпровізація соліста, яка „розмальовувала” примхливим візерунком григоріанський хорал» [45, с. 137]. Паралельно зі збільшенням кількості голосів розвивалася жанрова сфера, починаючи від органумів, мелодика верхнього голосу яких, як правило, йшла за григоріанським взірцем [40, с. 20]. При тому «експерименти з одночасним звучанням двох мелодій (різні види двоголосних органумів) позначали спроби вийти за межі тексту та керуватися суто звуковими (акустичними) законами» [45, с. 103]. Це ж, окрім органумів, стосувалося й триголосних фобурдонів, мотетів тощо. Внаслідок того поступово приверталася увага до естетичної сторони виконання, до його колористики. «Смисл словесного тексту» розчинявся «в багатобарвних хвилях, що спрямовували парафіян до небувалих переживань, народжених уже не словом, а красою звучання голосів» [45, с. 141-142]. Генріх Бесселер установив хронологічний відлік започаткування естетичної насолоди слухачів від мелосу, мелізматики й

тембрального розмаїття літургійної музики: «кантабільніша мелодика таких творів та їх ряснобарв'я свідчать про відряду з почуття гуку, що була чужа XIII століттю», а саме, «латинський кондуктовий мотет близько та після 1300 року правив до кантабільної мелодики й вокально-інструментального змішування кольорів» [40, с. 31]. Водночас мелізматичний спів, поруч із естетичною функцією, наділявся й етичною. Християнські містики, згідно твердження Р. Тарускіна, вважали його «найвищою формою релігійного висловлювання: „це є певне звучання радості без слів”». Святий Августин писав про такий спів у 4 столітті: «експресія розуму, що виливається в радості» [143, с. 29].

Середньовічні теоретики спостерігали також явище соціальної ієрархії співочого репертуару. Тези французького теоретика Йоганна де Грохео, наведені М. І. Бондсом, наочно ілюструють цю ієрархію на прикладі жанру мотета, що не був обов'язковим елементом літургії та відрізнявся з другої половини XIII століття від інших жанрів політекстовістю (коли різні голоси співали різні тексти одночасно). Близько 1300 року Й. де Грохео твердив, що «мотет „не повинен виконуватися перед простими людьми, через те, що вони не здатні сприйняти його тонкощі й не дістануть задоволення від його звучання”. Натомість мотет слід виконувати лише „в присутності вчених людей та тих, хто шукає витонченості в мистецтві”» [126, с. 69]. М. І. Бондс припустив, що мотети співали ті самі клерики, хто культивував хорал і органуми [126, с. 69]. Відокремлення елітарної культури, що була «замкнена сама на себе», констатувала Валерія Жаркова. Наступив унікальний період «визнання елітарного мистецтва самою елітою» [45, с. 171], причому це були інтелектуальні й політичні суспільні кола.

У добу Арс-нова (XIV століття) мотет стає публічним мистецтвом, більше пов'язаним із життям – різноманітними святкуваннями, вшануванням окремих релігійних чи світських осіб та іншими подібними нагодами. Проте така жанрова особливість мотету, як опора на

запозичений мелодичний зразок із церковних наспівів чи світських пісень, на які нашаровувалися інші голоси, за ним зберігалася. Французький композитор Гійом де Машо, автор численних любовно-куртуазних пісень, став фундатором європейської традиції створення авторської меси, яка вміщувала всі нормативні частини (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), та вирізнялася їх власним трактуванням. В. Жаркова зауважила притаманну цій добі тенденцію зближення сакрального та профанного в музичній мові: «якщо в попередні століття чуттєве та інтелектуальне були „розведені” між далекими й несумісними сферами музичного життя (придворні куртуазні пісні – церковні композиції), то в XIV столітті ... і світські і літургійні багатоголосні композиції мали спільні принципи організації звукового матеріалу» [45, с. 235-236].

Епоха Відродження була позначена зростаючою роллю музики в життєвому укладі європейців. На це мистецтво покладали «доконечну й незамінну функцію так у двірських церемоніях, як і в Богослужбі, так у цивільному житті, як і в школі, так в освітанстві, як і в системі мислення вчених цієї доби» [40, с. 137-138]. Першість у створенні й поширенні нових багатоголосних композицій належала англійцю Джону Данстейблу, нідерландцям (Йоган Окегем, Якуб Обрехт, Жоскен Дебре, Жоскен Дебре Адріан Вілларт і ін.), франко-фламандцю Гійому Дюфаї, італійцям Андреа та Джованні Габріелі та ін. Класиками строгого стилю, що завершили епоху, стали Джованні Палестрина та Орландо Лассо. Відповідно до ускладнення репертуару помножувалися завдання, що поставали перед виконавцями й вимагали неабияких умінь і знань. Тому відбувалося закріплення «нової практики виховання й роботи професійних музикантів у XV столітті – організація капел» [40, с. 298]. XV століття вважається вирішальним періодом у розвитку музичних інституцій. Створення придворних капел по всій Європі забезпечувало стабільний спосіб продукування та передачі музики аж до початку XX століття. Поширення літургійної поліфонії та інших жанрів (таких як меси), піднесення

престижу композиторів – все це завдячує зростанню таких інституцій [147, с. 403].

Панівні жанри вокальної музики Відродження – меса та мотет. Вони, на думку М. І. Бондса, відобразили потужний розвиток письма, що відбувався впродовж трьох поколінь композиторів – від початку XV до початку XVI століття. За той час техніка *cantus firmus* замінила ізоритмію як головний структурний прийом вокальних творів великих масштабів. Наскрізна імітація, своєю чергою, стала таким прийомом на початку XVI століття [126, с. 122]. Названий різновид імітації полягав у наслідувальному викладі серії музичних ідей у всіх голосах, упродовж цілого твору чи його частини. Вимагалось співати ті ж музичні теми, що зрівнювало голоси за мелодичними й ритмічними профілями. Результатом цього стала гомогенність текстури (фактури), що була характерною рисою великого числа ренесансової музики, написаної від кінця XV століття [126, с. 115]. Цьому ж науковцю належить узагальнення про зростання музичної свідомості авторів. Циклічна меса зі злиттям частин, об'єднаних спільним *cantus firmus* або іншим прийомом, сигналізувала про зміни в музичній естетиці. Композитори почали ставити музичні питання вище від літургійної «власності» чи від проєкції тексту. Вони схилилися до створення циклічних мес, пов'язаних спільною музичною ниткою, які могли бути чи не бути релігійно присвоєні [126, с. 123].

Та інші дослідники наполягають на повній тогочасній гегемонії словесного тексту. Як зауважила Н. Даньшина стосовно стилістики мес і інших композицій, «уся музична тканина в вокальному творі доби Відродження підпорядковувалася головному завданню втілення та донесення до слухачів змісту тексту. Текстом визначалася структура композиції, характер частин, закономірності фразування, характер руху голосів, вибір регістрів, динамічні нюанси, образні відтінки і навіть темп» [34, с. 51]. Цей естетико-стильовий постулат про вирішальну роль вербального ряду для творців вокальної музики можна підкріпити

витягами з тогочасних теоретичних праць, наприклад, Дж. Царліно з «Доповнень» (1588 р.): «Композитор мусить „оцим способом щонайкращим, як тільки він може робити“... змагатися за те, щоб згуки, гармонія та ритм через „наслідування“ ... „виражали слова, що містяться в орації” [40, с. 108]. Музику розуміли «як подобу гарної промови» [40, с. 109]. Разом із тим, краса музики крилася в консонансовому акордовому звучанні, що був її «базисом». «Хай голоси собі блукають найзаплутанішими стежками контрапункту: все визначається їх взаємодією, що лучить їх у єдиний гармонійний суголос» [40, с. 109]. Можна помітити певну диференціацію у ставленні до слова в напрямку посилення його впливу на музику між творчістю раннього й пізнього Відродження. «У процесі дедалі тіснішого пов'язування слова з тоном музика втрачає рештки вільно летючої лінеарності та вокалізаційної мелізматичності. Але ж цим самим починає втручатися в музику гуманістично інспіроване ставлення до слова..., дедалі частіше (особливо в період 1530-1540-их років) відчутно чимраз більшу напруженість між старою поліфонною технікою композиції та новим, пов'язаним з текстом (або лексично зумовленим) мелосом» [40, с. 75].

У європейській музичній літературі XV-XVI століть, як підкреслював Станіслав Людкевич, вокально-виразові засоби здобували естетичне значення через народну пісню. Адже у складних поліфонічних формах церковної музики з малозрозумілим латинським текстом, як і у світських мадригалах, композиторам не завжди вдавалося відчутти й передати мелодичною мовою сенс вербально-структурної одиниці. На противагу «переобтяженому» багатоголоссю постають опрацювання популярних пісень для голосу з інструментом: італійські фроттоли, балади, віланели, французькі шансони. «У цих пісенних зразках могли виявитися якраз ці моменти, яких так бракувало в поліфонному стилі хорів: це – ясна, чітка, мелодійна фраза, зв'язана з поетичним текстом пісні, зручна, дохідлива музична форма, простота, безпосередність вислову і т. п.» [70,

с. 165]. Тож народнописенні ритмоінтонації асимілювалися арсеналом мовної виразності поліфонічно-хорової різножанрової музики кращих представників західноєвропейських шкіл. Крім фольклорних джерел, до церковно-музичної лексики долучалися й світські (наприклад, великою популярністю відзначилася пісня «Військова людина», що стала тематичним мотивом досить значної кількості європейських літургійних творів). Обидва зовнішні струмені наповнювали відносно позаособовий тематизм своїми конкретно-образними асоціаціями.

Розкриваючи стильові властивості мадригалу – жанру, «народженого Ренесансом», Н. Даньшина зазначила про його ліричність [34, с. 52]. Це, безсумнівно, споріднювало мадригал із піснею. І не тільки це – як і в пісні, у мадригалах «окремі фрази та слова часто повторювалися для підсилення їх значення та яскравого донесення їх змісту» [34, с. 45]. За спостереженням дослідниці ренесансової музики, мадригалу, як світському жанру, що виконувався на балах і в домашніх салонах знаті, властивий відкритий тип тексту, в якому можна помітити індивідуальність співака, тоді як текст меси є «прихованим», її призначенням є «створити молитовний стан, поєднати віруючих», тому прояви виконавської індивідуальності недоречні [34, с. 53].

Тип музичного тексту мотету, який вважається одним із провідних жанрів Середньовіччя та Відродження, отримав на новому витку розвитку характеристику «змішаного». В ньому сполучилися якості духовних і ліричних жанрів, емоційні відчуття хваління, вдячності, покаяння [34, с. 53]. У XIV столітті мотет регулювався порівняно невеликою кількістю композиційних норм. Ці фактори торкалися не лише технічного аспекту мотету (політекстових структур, мензуральної нотації тощо), але й його статусу як жанру найвищого естетичного рангу та соціального статусу як музики клерикальної еліти [147, с. 701]. Функція мотету значною мірою визначалася обставинами його появи: установою, нагодою, умовами виконання, ритуальним контекстом та композиційними стандартами.

«Плюралізація мотету в XV столітті спочатку зосереджувалася на „комплексі очікувань” і була результатом як навмисної адаптації до ринкових умов, так і зростаючого ступеня індивідуалізації» [147, с. 703]. Загалом, за час функціонування від XII століття, мотет відрізнявся за складом виконавців. Ранні зразки були 2-голосі, згодом типовим став 3-голосий склад. Розроблялися нові різновиди: поряд із поліфонічними – пісенні, 1–4-голосі з генерал-басом [104, с. 492].

Прикметною ознакою ренесансової доби було «взаємне просякнення жанрів» [40, с. 133], що особливо виразно проступало в останній генерації композиторів (Чипріано де Роре, О. Лассо, Дж. Палестрина та ін.), поруч із тяжінням до застосування акордики, зрозумілості слова. Так, мотет зазнав численних спонук від шансони й мадригалу, як і навпаки. Крім того, це відбивалося на самих визначеннях – антифонний псалм, псалмовий мотет, кондуктовий мотет і т.п. На названі жанри, як і на меса, всебічно впливали народні пісні різних європейських країн. Продовжував панувати принцип перебирання «чужого» тематичного матеріалу з григоріанських хоралів і пісень. Потреба в «картинній» виразовості спонукала до вживання елементів наслідування природи та людської мови.

Меса як жанр набувала всезростаючої суспільно-філософської ролі, на чому акцентував Р. Тарускін. Її музичний контекст «тепер об'єднував усю службу, символічно інтегруючи процес, що тривав до години або й більше, за допомогою повернень до знайомого, отже, значущого звучання. Це була найпотужніша демонстрація абстрактної формуючої сили музики та її потенційного значення медіатора між людським і божественним» [143, с. 573].

До кінця XIV століття богослужбовий спів виконувався ансамблем солістів. Лише у XV столітті звучання хору було поціновано та використано для церковної поліфонії [40, с. 20]. «Жінки були виключені з церковних хорів» [70, с. 165], партії з високою теситурою доручалися хлоп'ячим або високим чоловічим голосам.

Шість вимог для доброго співу в ансамблі чи хорі запропонував німецький теоретик середини XV століття Конрад вон Заберн у праці «Манера доброго співу» (вперше видана 1473 р.). Це:

1. Concorditer (співати в одному дусі та злагоджено)
2. Mensuraliter (співати в належному розмірі)
3. Mediocriter (співати в середньому діапазоні)
4. Differentialiter (співати розбірливо)
5. Divotionaliter (співати віддано)
6. Satis urbaniter (співати з красою та вишукано) [126, с. 128].

У коротких розшифруваннях вимог привертає до себе увагу остання, де вказано, що прекрасна та добре вишколена манера співу має назву *urbanus* (урбаністична), на відміну від *rusticus* (сільська), оскільки міські люди зазвичай мають делікатніші манери, ніж сільські.

Серед європейських підходів до виконання ренесансової музики, зібраних із старовинних трактатів (Конрад фон Ваберн (1474), Герман Фінк (1556), Джованні Марфей (1562), Людовіко Цакконі (1592)), Н. Даньшина вирізняла уникання перенапруження та форсування звуку [34, с. 59]; спів без вібрато¹⁰ [34, с. 59]; уникання занадто сильного руху тіла [34, с. 60], якість співацького тону в ренесансовій манері – рівний і стабільний за висотою і динамікою [34, с. 60]. Проте, особистий досвід дослідниці, як співачки та диригентки, підказав їй, що з вібрато «боротися не потрібно» [34, с. 66]. Критеріями тут мають виступати міра та якість виконання, тоді справедливим є тлумачення вібрато як «специфічного засобу виразності». Дослідницька й виконавська практика дозволили обумовити Н. Даньшиній таку виконавсько-стильову закономірність творів епохи Ренесансу, як урахування вокального «циклу співака (вдих-видих)»

¹⁰ з уточненням про те, що питання застосування вібрато є спірним у західноєвропейських дослідників. Цю рекомендацію (спів без вібрато) можна трактувати безпосередньо, а також можна припустити, що значення слова вібрато в ті часи могло не відповідати сучасному його розумінню співаками.

[34, с. 54], оскільки тогочасним творам не було притаманне ланцюгове дихання.

Вагомим у дидактично-методологічному плані є порівняння естетико-стильових засад і техніко-художніх позицій вокального мистецтва епох Середньовіччя та Ренесансу, здійснене М. І. Бондсом. У питанні текстури для середніх віків була властива багат шарова фактура, з голосами, що рухаються з різною швидкістю в масштабніших жанрах; у музиці Відродження фактура більш однорідна, всі голоси однаково важливі (цей принцип домінував з останніх десятиліть XV століття). Ритміка середньовічних творів виявляла різку диференціацію між різними голосами в певних жанрах (мотет, шансон), переважали ритмічні лади; у ренесансовій хоровій творчості ритм загалом збалансований і рівномірно-плинний. Стабільний пульс (тактус) керував виконанням. Середньовічна мелодія часто незграбна, без відчуття масштабності будови цілого; ренесансова мелодія може незначно змінюватися, але залишається сталою. Загалом вона лірична (вокальна). Відносно менше в ній використовувався мелодичний матеріал з інших джерел. В гармонії Середньовіччя октави, квінти та кварта вважалися консонансами, терція лише починала поступово проявлятися як консонанс; ренесансовій гармонії терції та сексти вважалися консонантними, кварта – рідше. Застосування дисонансу було обмеженим і контрольованим. У царині середньовічної форми переважали структури кантус фірмус, ізоритмія. Характерною прикметою стало членування творів на частини. Виконавська специфіка вокальної музики Середньовіччя – велика гнучкість у подвоєнні або заміщенні голосів; ренесансові вокальні твори дотримуються ідеалу *a capella*, з можливими подвоєннями голосів інструментами. Вокальна та інструментальна ідіоми цієї епохи, фактично, взаємозамінні [126, с. 121].

Дещо запізніле відлуння ренесансового релігійного багатоголосся спостерігаємо в українських партесних концертах. «Партесний спів, запроваджений в Україні з кінця XVI століття, уже мав ознаки нового

шару культури – ренесансно-барокового... Хоча словесні тексти в партесних творах були ті самі, що і в монодії, але великого значення набуває індивідуальна композиторська власність, тобто – відбувався перехід від анонімності до авторства» [61, с. 255]. Відзначаючи інтерпретаційні вектори українського сакрального виконавства, Анастасія Патер наголосила на тому, що «церковний спів мусить відзначатися характером етичним... мусить бути стриманим, позбавленим надмірної чуттєвості і пристрасті, у християнському сенсі зберігати міру. Залежно від таких чинників, як місце виконання сакральної музики, її певна приуроченість та аудиторія слухачів, потрібно враховувати художні ідеали тієї епохи, в яку був написаний і виконується той чи інший духовний твір» [87, с. 27-28]. Ці вектори, безумовно, можна віднести до виконання усієї церковної музики окреслених епох, не лише української.

2.2. Оперне, хорове та камерно-вокальне виконавство

XVII – XVIII століття

Чимало дослідників називають XVII століття переломним у історії західноєвропейського музичного мистецтва. І це справедливо, оскільки відбувалися важливі стильові зміни, зароджувалися нові жанри, трансформувалися існуючі раніше, активізувалося виконавство. Вокальна та інструментальна сфери здобули остаточну автономію, виробили власну ідіоматику, не відмовляючись від взаємовпливу. При цьому зростали технічно-виразові засоби обох ділянок музики: вокальна старалась засвоїти від інструментів інтонаційну точність, технічні спроможності, а інструментальна переймала від вокальної почуття емоціонального виразу, формальної структури, що відповідала би змістові. Паралельний розвиток призводив, з одного боку, до самотійності кожної ділянки зокрема, а з іншого боку – до раціонального розмежування та співучасті вокальних та

інструментальних засобів у музичному творі, де вони зберігали свої індивідуальні прикмети [70, с. 166].

Меса і взагалі церковна музика утримувалися на позиціях головного провідника «нових суспільних ідеалів, глобальних філософських і естетичних концепцій... Культові жанри посідали найвищі щаблі» [45, с. 38-39]. Назрівала потреба створення концептуально вагомої альтернативи у світській сфері. Початок віку позначився рішучим поворотом від поліфонії строгого стилю до гомофонії (*stile nuovo*). «Барокова ера» (М. І. Бондс), що тривала (приблизно) впродовж 1600-1750 років, висунула нові жанрові зразки гомофонного та змішаного поліфонічно-гомофонного стилів – оперу й ораторію. «Кожному жанрові та кожній цілі музики пасує якийсь особливий стиль, і вже з половини XVII століття вигруповуються три категорії: *musica ecclesiastica*, *musica cubicularis* та *musica theatralis* (церковна, камеральна та театральнo-сценічна музика)» [41, с. 32]. Ці категорії відображають стильовий і суспільно-ужитковий ракурси тодішньої музичної культури. Водночас, як зауважила В. Жаркова, «вперше можна говорити про „манеру виконання“, „стиль виконання“, про „почуття смаку“» [45, с. 361], що свідчило про увагу до естетико-стильових параметрів інтерпретації музики.

Поява опери, як провідного театральнo-сценічного жанру, готувалася ще з кінця XV століття різноманітними музично-театральними спробами (як пасторалі, комедії масок, ліричні комедії, інтермедії з використанням фроттол, мадригалів тощо). Постановки «Еврідіки» у версіях Якопо Пері та Джуліо Каччіні (1600 та 1602 рр.), що іменувалися *dramma per musica* й найбільше наблизилися до жанру опери, стали творчими результатами новаторських ідей цілої групи митців, об'єднаних у «Флорентійську камерату»¹¹. Крім співаків і композиторів Дж. Каччіні та Я. Пері, до гуртка, зібрання якого відбувалися з 1580-го року в маєтках

¹¹ Першим твором була «Дафна» Я. Пері на лібрето О. Рінуччіні, поставлена 1598 року, текст якої не зберігся.

меценатів-аматорів Джованні Барді та згодом Якопо Корсі, входили композитор і теоретик Вінченцо Галілей, композитор Еміліо де Кавальєрі, поет Оттавіо Рінуччіні, науковець-філолог Джіроламо Меї і ін. Як композитор, В. Галілей створив вокальний цикл (що не зберігся) на основі кількох віршів з «Інферно» Данте та виконав його для «Флорентійської камерати», демонструючи монодичний стиль [144, с. 967]. Як теоретик, сформулював засади нового монодичного стилю у трактаті «Діалог про давню й сучасну музику» [45, с. 386]. У цій праці, написаній 1581 року, В. Галілей визнав, що правила Дж. Царліно є шкідливими. Складна природа поліфонічної музики затьмарювала зрозумілість (а, отже, й силу слів). Слова, виконані чотирма або п'ятьма голосами, не могли зрівнятися з силою найдавнішої практики – одного голосу, що підтримувався лірою. В. Галілей виступав за відхід від контрапункту та за рух до більшої простоти [126, с. 195]. Тому, на противагу узагальнено-нейтральному тематизму ренесансових поліфонічних творів і їхній фактурній складності, учасники камерати змістили акценти на мелодію у безпосередній інкорпорації зі словом і на гармонічну функціональність, що впливала з цього. За короткий час відбувся якісний стрибок від *dramma per musica* до класичного зразка епохи – опери «Орфей»¹² (1607) Клаудіо Монтеверді, що дала «справжній початок новонародженому жанру» [113, с. 21]. Франческа Каччіні, донька Дж. Каччіні, стала першою жінкою-авторкою опери «Звільнення Руджеро» (1625), створеної на основі двох комедійних вистав – «Balletto di Dame» «Balletto di Cavallo» [119, с. 138].

Та Р. Тарускін задекларував: «те, що сталося близько 1600 року, не було раптовою музичною («монодичною») революцією, вона готувалася попереднім століттям» [144, с. 975]. Чинники, які передували визріванню опери – це, зокрема, хорова поліфонія, придворна лірика поетів-музикантів, сольний спів з акомпанементом лютні, інструментальна

¹² Після «Орфея» композитор далі творив опери, остання з яких «Коронація Поппеї» (поставлена 1642 року) підтвердила його славу першого з великих оперних композиторів.

музика, а також різноманітні народні видовища (де поєднувалися релігійні й світські елементи). За орієнтир оперним композиторам правила грецька трагедія, що вважалася досконалим втіленням синтезу мистецтв, сюжети для лібрето перших опер бралися з античної міфології.

Монодія відкрила нові значні можливості для виконання. Тепер співаки могли вільно прикрашати спів на власний розсуд. Орнаментация та «чисті польоти фантазії», немислимі в поліфонічних текстурах, стали цілком реальними варіантами. Все це допомогло надати «повітряної спонтанності» у виконанні – те, що Дж. Каччіні назвав *sprezzatura* (спрецатура) трактувалося, як «вільний спосіб подання мелодії з благородним ігноруванням метру й ритму» [126, с. 200]. Інший дослідник, пишучи про збірку Дж. Каччіні «Нова музика» (1602 р.), що містила пісні та трактат, в якому автор інструктував співаків щодо «аристократичного» способу їх виконання, зазначив про таку вимогу до співу, як «з великою майстерністю, але недбало» [144, с. 980]. Під «благородним ігноруванням» і «майстерною недбалістю» розумілося ніщо інше, як вироблений мистецький смак, що завжди дотримується міри та природності виконання, властивих істинним професіоналам. Водночас вагомість ритміки в новому монодичному стилі була підтверджена появою фіксованих одиниць зі сильними та слабкими долями, що замінили ренесансовий принцип тактусу (*tactus*), в якому всі долі отримували сильний акцент [126, с. 202]. Я. Пері та інші композитори вважали, що ритми музики повинні бути змодельовані за ритмами мови – часом плавними, часом уривчастими, сповненими різноманітних пунктуаційних знаків [126, с. 197]. К. Монтеверді винайшов стиль *concitato* (з іт. – схвилюваний, збуджений), у якому ритміка також відігравала важливу роль. Прикметною рисою і засобом *stile nuovo* став «безперервний бас»: Я. Пері, Дж. Каччіні та Е. Кавальєрі почали писати твори, «в яких сольна вокальна лінія розміщувалася над інструментальною, що була названа *basso continuo* (безперервний бас) – який забезпечував гармонічну основу» [126, с. 197].

На початковій стадії опери з'явився вокальний речитатив репрезентативного стилю (*rappresentativo*), який «будив почуття і розуміння музично-поетичної форми» [70, с. 166], імітуючи людську мову. П'єтро де Барді ствердив, що пісня в цьому стилі (як вокальний твір, підсилений ораторським висловлюванням) була створена В. Галілеєм. Таким терміном позначали музику для театру, музику в речитативній манері або музику, яка представляла текст особливим драматичним чи емоційним чином [148, с. 190]. М. Черкашина-Губаренко окреслила *imitazione delle parole* або «наспівну декламацію» як принципово новий тип озвучення словесного тексту, характерний лише для опери. Автори перших опер, які були водночас співаками, ставили за мету створити такий сольний спів, «в якому музика рельєфно представляла словесний текст і підкреслювала його емоційну експресію» [113, с. 19].

Сольні арії *Da saro*, що використовувалися і в операх, і в ораторіях, попри деяку «формалістичність», вдосконалювали технічні засоби вокалу, який став сперечатися «про технічну першість з інструментами» [70, с. 166]. Здобувши до того ж широкий діапазон тембрової колористики, сольний спів сягнув вершин орнаментальної віртуозності, «починаючи від вказівок оздоблення в імпровізаторській практиці кінця XVI століття та закінчуючи вивершеним ученням про *бель канто* / *bel canto* та граничним використанням людського голосу в блищанні неаполітанської віртуозної колоратури, від Л. Цаконі... та Дж. Каччіні... аж до „*Сольфеджів*” / „*Solfeggi*” П'єра Франческа Тозі ... та Нікола Порпори..., за якими навчались останні великі примадонни та кастрати *опери-серія*» [41, с. 32].

Опера, що виникла й процвітала за часів монархічного абсолютизму в куртуазному середовищі, згодом проявила себе як демократичний жанр у багатьох публічних театрах, що відкривалися впродовж XVII століття у Венеції, Гамбурзі, Лондоні. Та це не означало, що багатоголосна літургійна музика залишилася в минулому, її потужна вікова традиція залишалася дієздатною в нових умовах, збагачуючись значущими

художніми вартостями. Католицька та протестантська церкви своєю чергою змагалися, щоби перевершити одна одну в розкішності своєї музики, постійно потребуючи нових творів для богослужінь. Загалом, церква й аристократичний двір були основними музичними інституціями епохи, між якими існувала значна конкуренція у пошуках талановитих музикантів [126, с. 191]. Однак, завдяки проникненню опери в широкі соціальні верстви, до церкви й двору приєдналася інституція музичного театру, що зародилася в Італії.

Український дослідник італійського бельканто Олександр Стахевич розкрив його історію, етапи формування та техніко-художні особливості у взаємозв'язку композиторської творчості, виконавства та педагогіки. О. Стахевич довів, що вплив італійської школи був всеосяжним і знайшов віддзеркалення в національних вокальних школах Європи, особливо у французькій і німецькій: «мистецтво сольного співу ніколи не замикалося в кордонах однієї країни, однієї школи чи одного напрямку» [97, с. 4]. Фундаментальними факторами, які визначили подальшу еволюцію європейської музики і привели до реформи професійного співу, були народження опери та заснування оперних центрів-школ у Флоренції, Венеції, Римі та Неаполі.

Виразником кращих якостей сольного співу в опері стає мелодія. «Зі самого початку XVII століття плавне інтонування і колоратура сприяють виникненню й розвитку у виконавській практиці двох типів сольного співу: зв'язне звуковедення (кантилена) і віртуозна манера (колоратура)» [97, с. 25]. Майже до кінця XVII століття жіночі оперні ролі зазвичай доручалися чоловікам, лише в останній його чверті виконавиці виступали на паритетних засадах із кастратами.

Аналізуючи оперну музику XVII століття, О. Стахевич виділив два принципи використання регістрової природи людського голосу. Перший – роздільне застосування голосових регістрів чоловічих і жіночих голосів (грудного та фальцетного) у співі, що нівелювало різницю між ними. Цей

принцип, що проявився ще до появи опери, привів до здатності одного співака співати грудним і фальцетним регістрами свого голосу. Були знайдені можливості вживання обох регістрів, завдяки переходу з одного на інший (для цього встановили конкретні перехідні ноти). «Регістровий перехід трактувався як складний вокально-технічний прийом, володіння яким визначало рівень виконавської майстерності» [97, с. 66].

Другим принципом стало одночасне застосування голосових регістрів у оперному виконавстві, що поклало початок мистецтву сольного співу в сучасному його розумінні [97, с. 67]. Заслугу у розвитку дворегістрового стилю оперного виконавства мали сопраністи. Наслідки цього розвитку – значне розширення ресурсів сольного співу, набуття ним самостійності в мистецькій ієрархії. Поєднання регістрів, крім того, як зазначила Л. Артюхова, уможливило збільшення діапазону вокальних партій, появу вокальної техніки легато або ж мистецтво *portamento di voce* (з іт. буквально – «зв'язування голосу»). Ця вокальна техніка дозволила розвинути ранньобароковий прийом філірування голосу – під час його виконання стало можливим поступове збільшення або зменшення динаміки, а не різкий її перепад [6, с. 41]. Та головним принципом звуковедення у бароковій музиці залишалося *legato* - зв'язне, рівне, за рахунок здійснення плавного переходу звуків від одного до іншого. Кантілена в Бароко – це не просто рівне звуковедення, а перш за все, стан виконавця [6, с. 44].

Другий принцип використання регістрової природи людського голосу особливо активно розвивався у XVIII столітті. У створенні дворегістрового стилю вокального виконавства та педагогіки, згодом названого «бельканто», провідна роль належала співакам-кастратам. Ця подія і є великою реформою сольного співу, що відбулася спочатку у виконавстві та педагогічній практиці, а згодом її проблематика була викладена теоретично у методичному трактаті П'єра Франческо Тозі «Міркування співаків старовинних і сучасних, або зауваження з приводу

фігурованого співу» (1723). Самий перехід від однорегістрової до дворегістрової манери співу звершився одночасно зі становленням опери-серія на переломі XVII-XVIII століть.

Сольний спів істотно підняв технологічні й естетико-художні вимоги для виконавців, і тому поставали завдання їхнього професійного виховання. Ці завдання виконували в консерваторіях і музичних академіях. Головною проблемою співаків і педагогів було вирівнювання регістрових звучань, тобто, зближення їхніх тембрів один із одним, а також регістровий перехід, що мав бути непомітним для слуху та здійснюватися з мінімальним напруженням голосового апарату [97, с. 69-70]. Інший важливий елемент, що потребував уваги, – це підвищення теситури. У другій половині XVII століття з'явилися навчально-методичні праці, присвячені бельканто. Їх писали вокальні педагоги, як Дж. Б. Маччіні («Практичні думки і рефлексії про колоратурний спів», 1774), Йоган Адам Гіллер («Вказівки щодо музично правильного співу», 1774; «Вказівки до музичного ніжного співу», 1780) та ін. «Автори трактатів не приховують жодного „секрету“ бельканто: надають нотні приклади аподжатур, трелей, тремоло, пасажів, арпеджіо, каденцій різних типів, пояснюючи детально техніку їх виконання» [6, с. 44].

Барокові композитори й виконавці прагнули передавати пристрасті через музику. Ці пристрасті, як уточнив М. І. Бондс, не слід розуміти як особисте самовираження, а радше як засіб створення в розумі й душі слухача відповідного емоційного стану [126, с. 190-191], тобто, афекту. Опера мала всі можливості для безпосереднього вираження афектів голосами, рухами та діями своїх персонажів. Поряд із хористом з'явився новий тип вокаліста-виконавця – співак-соліст-актор. «Першорядним для виявлення „героя драми“ в операх того часу був світ почуттів, що розкривався у виразних мелодичних монологів. Таким чином, насичений експресивністю спів стає центральним елементом структури раннього музичного театру доби Бароко, і вокальне мистецтво в цілому набуває все

більш виразних емоційних рис» [42, с. 53]. Емоції-афекти тісно взаємодіяли з жестами, мімікою та передавалися за допомогою музично-риторичних фігур. «Подібно до письменника й оратора, композитор озброївся стереотипними фігурами, які пробуджували специфічні емоції» [132, с. 3]. Виконавський бік афекту у вокальній музиці охарактеризувала Аделіна Єфименко: «Музична естетика Бароко вимагала пильної уваги до емоційної виразності слова як віддзеркалення афекту. У струмені вокальної інтонації важливим було донести сенс слова. Дикція була одним із засобів реалізації афекту» [44, с. 118].

Німецький бароковий композитор і постановник Рейнгардт Кайзер переконував про особливу здатність оперних вистав до втілення багатоманітних переживань і сердечних пристрастей: «Афекти гніву, жалю, кохання, як і властивості, які притаманні великодушності, справедливості, безневинності й самотності, опера зображує в їх неприкритій наготі, захоплюючи своєю потаємною силою всі уми до цих почуттів і немовби змушуючи серця до будь-якої пристрасті, подібно до неспалимого каменю, що займається за допомогою вправно відшліфованого дзеркала» [42, с. 54-55]. Теорія афектів вплинула й на вібрато, що в добу Бароко набуло певної специфіки. Його амплітуда могла змінюватися в залежності від емоційного і тембрального характеру твору. Відтак, барокове вібрато повністю контролювалося виконавцем і застосовувалося відповідно до різних станів як важливий засіб виразності [6, с. 44].

Наступний етап історії вокального мистецтва Італії – XVIII століття – був яскравим і продуктивним. «Дворегістровий стиль співу з високим рівнем регістрового переходу і новим типом вокального інтонування, пов'язаним зі становленням мелодії широкого дихання, стають основою еволюції оперного мистецтва та розвитку бельканто у XVIII столітті» [97, с. 71]. Закономірно, що стиль бельканто найбільш активно проявився в партіях сопрано, «звуквисотне положення яких дозволяло

вдосконалювати його як технічні, так і художні особливості» [97, с. 72]. Рухливість голосу (іт. „agilita”) залишалася однією з важливих ознак мистецтва *canto figurato* першої половини XVIII століття завдяки суттєвому збільшенню діапазону й можливості користуватися орнаментикою в межах двох октав [6, с. 42]. Тож італійська співоча школа сягнула кульмінації свого розвитку, а її традиції розповсюдилися в інших країнах Західної Європи.

Культура бельканто остаточно скристалізувалася в опері *seria*, що в перші десятиліття XVIII століття процвітала, та поступово почала втрачати свої позиції. Це обумовилося низкою причин, з одного боку, суспільно-політичними, а саме, поширенням ідей епохи Просвітництва з її культом розуму й науки, станової рівності, засудженням абсолютизму. З іншого боку, внутрішньо-мистецькими, які проявлялися у явних недоліках цього жанру, що засуджувалися деякими критиками й публіцистами. Йшлося про невідповідність співу кастратів партіям героїчних персонажів, про перенасичення вокалу віртуозними пасажами, про схематизм лібрето та оперних побудов. Однак, не всі композитори піддавалися таким і іншим умовностям. Антоніо Вівальді, відомий передусім як новатор у інструментальній галузі, був також автором понад 40 опер, що з успіхом виставлялися в Італії та Австрії. У оперній творчості Георга Фрідріха Генделя («Альміра», «Рінальдо», «Юлій Цезар у Єгипті», «Роделінда», «Альчіна», «Дейдамія» та ін.) помітне прагнення перебороти трафарети опери *seria*, наповнити музику драматизмом (а подекуди комічним елементом), збагатити хорову та оркестрову партії. Мелодійний стиль опер Нікола Порпори («Агрипіна», «Семіраміда», «Береніка», «Германіко в Німеччині» і ін.) підкріплює глибиною почуттів і переживань, художньою правдою. «Панування обов'язкової композиційно-драматургічної схеми в опері *seria* стимулювало пошук інших способів розкриття ідеї оперності. В Італії такий пошук привів до появи альтернативного опері *seria* комедійного жанру *buffa*» [52, с. 90], де переважали побутові сюжети й

доступна музика без надміру віртуозних прикрас, запроваджувалися персонажі з нижчого суспільного стану. В інших країнах інваріантами опери *buffa* стали французька комічно-побутова опера, зингшпіль у Німеччині та Австрії, баладна опера в Англії. Остання представлена спрямованою проти знаті «Оперою жебрака» Дж. Пенуша, що була створена ще перед появою комічних опер в Італії, Франції, Німеччині, Австрії [52, с. 129-130]. У той же час, найзначніша «серйозна» опера Генрі Перселла «Дідона та Еней» «не надала поштовху до розвитку жанру в Англії» [52, с. 129].

У творчості видатного класика Вольфганга Амадея Моцарта оперний жанр займав почесне місце. Засвоївши кращі здобутки композиторів різних країн, завдяки унікальній обдарованості, Моцарт створив власну неповторну стилістику. Її основні риси: поєднання в одному творі компонентів різних типів опер (*seria*, *buffa*, зингшпіль), максимально точні й виразні музичні характеристики персонажів, органічне злиття музики з дією та словесним текстом. Художню вершину В. А. Моцарта в цій галузі склали «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» і «Чарівна флейта». Дослідники окреслили його «оперний театр» як квінтесенцію «єдності нового і старого, перспективного і усталеного» [52, с. 137].

Вокально-жанрова палітра Бароко та Класицизму, крім опери з її різновидами, містила інші нові світські й сакральні форми. Серед літургійних, паралітургійних і позалітургійних – ораторії, пасіони, реквієми, «святенні симфонії»¹³, камерні духовні концерти, далі функціонували меси, мотети, псалми, гимни, духовні пісні тощо. Серед світських – ораторії, хорові, сольні та камерні кантати, пісні, сольні арії та ансамблі зі супроводом одного чи кількох інструментів. Ораторії та кантати могли мати і літургійну, і світську тематику. Втім, Ганна Джулай зауважила про певну умовність «подібного поділу протиставлення духовних і світських кантат, оскільки останні за умовами свого

¹³ Винахід Джованні Габріелі, розвинутий Генріхом Шютцем.

виникнення і образно-сміслового „наповнення” фактично завжди були так чи інакше орієнтовані на ідею „сакралізації мирського”, впровадження (крім власне богослужбової практики) духовно-етичних, релігійних або міфопоетичних ідей в повсякденне життя людини Нового часу» [36, с. 26].

Вже у XVII столітті від авторів духовної музики вимагали не тільки музичного «прочитання» священних текстів, а й їх інтерпретації для слухачів [148, с. 283]. При цьому зростало значення географічно-конфесійного аспекту, адже різні підходи до написання літургійної музики, викликані національними традиціями та ментальними відмінностями, були прийняті в кожній європейській державі та конфесії. Проте мали місце й спільні проблеми, як розбірливість текстів і риторичні вимоги до них, заповнення великих звукових просторів, необхідність писати твори для більших колективів у святкові дні та набагато менших груп на звичайних літургіях, бажання вразити кількісно значними колективами й потужністю їхнього звучання, а також привабити сольними голосами [148, с. 292]. Відповідно співіснували різні виконавські стилі – *concerto ecclesiastico* для невеликих ансамблів співаків і поліхоральний стиль для 2-12 хорів.

У XVIII столітті запити релігійних інституцій на музику постійно зростали. Кожний храм чи монастир мали свій хор і орган. Великі храми презентували хорову музику з інструментальними ансамблями [126, с. 244]. Для більшості композиторів, починаючи від К. Монтеверді та Г. Шютца, було характерним поєднання першої та другої практик, тобто, старого поліфонічного й нового монодичного стилів. Однак, усі усвідомлювали необхідність оволодіння контрапунктом для майстерного компонування. Це особливо помітно в нових жанрах ораторії та кантати.

Ораторія була найзначнішим сакральним жанром епохи бароко. Ранні зразки, що «походили» з Риму та Неаполя, являли собою досить великі твори із персонажами, іноді з оповідачем і хорами й були призначені для виконання в ораторіумі чи іншому подібному місці, головним чином, під час Великого Посту [148, с. 362]. У перекладі з

італійської мови «ораторіум» – це молитовна зала, місце для самозаглиблення та особистої набожності. Ідея музичної пропозиції драматичної сцени з життя святих у ораторіумі скристалізувалася приблизно 1650 року. Результатом став жанр співаної драми. М. І. Бондс, який назвав ораторію «сакральним аналогом опери», зазначив, що музичні засоби, що включали речитатив, арію *da capo* та хор, мало чим відрізнялися від опери – лише відсутністю постановки. Найвідоміша ораторія «Месія» Г. Ф. Генделя, без персонажів і без сюжету як такого, була збіркою біблійних текстів [126, с. 245].

Якщо Г. Ф. Гендель прославився ораторіями, то Й. С. Бах – пасіонами, мотетами, численними кантатами, месою сі мінор. «Центральне місце у жанрі Пасіонів займає медитація та проповідь, причому музика підкреслює суть покаяння» [148, с. 362]. «Бахівські Пасіони – лютеранські ораторії, що поєднують наратора-Євангеліста, арії *da capo* та хори, більшість яких базуються на протестантських хоральних мелодіях» [126, с. 247]. Упродовж барокової ери термін «кантата» (від іт. *cantare* – співати) вживався для багатьох видів вокальної музики, як світської, так і церковної. Ним позначали малі та великі твори – від сольних співів із *basso continuo* до великих ансамблів зі соло, хором і інструментами. Кантата могла бути одно- та багаточастинною. Немало кантат XVII століття є творами в традиціях сольного мадригалу [126, с. 248]. Синтез контрапунктичного розділу (мадригалу), дуетів і тріо, а також сольних частин надавав релігійним творам багатства та різноманітності [148, с. 368]. Поліфонічні й сольні різновиди мотету продовжили існування на європейському континенті, зі здобутками В. А. Моцарта в цьому жанрі включно. Крім шедеврів Генделя, Баха та Моцартівського «Реквієму», багато менш відомих сакральних творів епох Бароко й Класицизму (Г. Перселла, Франсуа Куперена, А. Вівальді, Георга Філіпа Телемана, Дж. Б. Перголезі, Джіроламо Абоса, Йозефа Гайдна та ін.) вражають численних нинішніх слухачів надзвичайною красою й віртуозністю.

Камерно-вокальний репертуар XVII-XVIII століть заповнювали світські пісні, пов'язані з побутом середнього класу. Хоча в цілому твори з духовною тематикою переважали над світською, ця сфера, що користувалася популярністю у Німеччині, Англії та Франції, вносила свіжий струмінь у повсякденне життя. Поступово склалися нові види ліричної та жартівливої пісенності. Значний вклад до її розвитку належить Г. Перселлу, Г.Ф. Телеману, Мішелю Ламберу та ін.

У першій половині XVII століття в пісенному просторі Італії домінував концертний мадригал – як поліфонічний, так і для соло з *basso continuo* [126, с. 214]. В той час у французьких аристократичних колах здобула популярність придворна арія (*air de cour*) з акомпанементом лютні. Для такої арії були властиві строфічна будова, гармонічна простота й мелодична грація [126, с. 207].

Світська камерна кантата утвердилася в Італії у XVIII столітті, після того, як витіснила камерну пісню та мадригал. Під впливом італійської кантати була створена французька: це твір із 2-3 арій, сполучених речитативом. Завдяки домашньому музикуванню, камерна кантата у Франції постійно перепліталася з одночасним розквітом пісні, тому мелодичний стиль кантати просякнув французькими традиціями. Англійська пісня жила як театром, так і низкою місцевих народних форм. Від них до кантати перейшли «стандартні» пісенні прийоми: мотив мисливського рогу, ломбардські ритми, танцювальні метри. Коли німецькі двори «імпортували» музикантів з Італії, міські установи Німеччини культивували народну музику. Пісню плекали літератори ще з XVII століття. Тож тут процвітали італійські і німецькі кантати, як і світські пісні. «Загалом кантатно-пісенний репертуар XVIII століття показує, як місцеві моделі продукування та споживання не лише визначали музичні форми, а й вбудовувалися у них» [148, с. 536]. Віденські класики писали пісні для голосу зі супроводом фортепіано. У Й. Гайдна, зокрема, є обробки шотландських і ірландських народних пісень.

Панорама української вокальної музики XVII – XVIII століть показує розвиток національно-своєрідних традицій, закорінених в українську співучість, одночасно з подальшою адаптацією до західноєвропейських жанрово-стильових моделей. Така взаємодія наочно прослідковується передусім у церковній музиці: «хоровий, багатоголосний (поліфонічний) спів, що творить другу (після монодії – М. Г.), новішу групу українського книжного церковного співу, зродився й розвивався під впливом окцидентальної музичної культури, але на протязі свого тристалитнього розвитку витворив свої власні, українські питомі риси» [3, с. 9]. Період партесного співу, започаткований наприкінці XVI століття, охопив добу українського бароко й тривав до другої половини XVIII-го. У XVII столітті творила ціла когорта авторів як партесних концертів, так і партесних літургій. Це Василь Пикулинський, Микола Дилецький, Іван Домарацький, Симеон Пекалицький, Герман Левицький, Давидович, Гавалевич, Грицько та ін. Партесний концерт, як репрезентативний, урочистий тип творчості, «передбачав посилення впливу на велику аудиторію. Про спрямування на масового слухача свідчить віртуозність партій, використання яскравих контрастів, зокрема, динамічних, перегук кількох хорів, могутнє звучання струнких акордових вертикалей з довгим відлунням» [17, с. 11]. Партесні літургії «виникли внаслідок поступового об'єднання незмінних піснеспівів, що виконувалися під час богослужіння, у самостійний цикл, який фіксувався в рукописних пам'ятках партесного багатоголосся під назвою Служба Божа» [121, с. 91].

А. Рачинський, М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель стали найбільш яскравими представниками нового хорового стилю духовного концерту другої половини XVIII століття – акапельного жанру, що «повністю вкладається в норми класицизму», основні показники якого – «визначальна роль тематизму і високий ступінь упорядкованості, що однаковою мірою стосується і звукової, і часової організації» [17, с. 112]. Якщо М. Антонович відмітив італійські впливи на структуру, гармонію,

фактуру духовного концерту [3, с. 10], то М. Берденников прирівняв його функційне призначення – придатність до виконання в церкві під час служби чи поза нею – до західноєвропейського мотета [9, с. 111]. Водночас музична мова духовних концертів і літургій цих українських композиторів органічно ввібрала в себе такі джерела, як народна й міська пісня, кант, псалм, партесні твори тощо.

Спадщину Д. Бортнянського нерідко зіставляли зі стилістикою західноєвропейських композиторів – від Палестрини – до Едварда Гріга. А. Єфименко, порівнюючи різні ракурси життєтворчості Д. Бортнянського та В. А. Моцарта, зауважила, що найсуттєвішим моментом їхнього творчого паралелізму «є стильова аура класицизму» [43, с. 187]. Опері, написані М. Березовським («Демофонт»¹⁴) і Д. Бортнянським («Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій», «Свято сеньйора», «Сокіл», «Син-суперник, або Нова Стратоніка») на чужині, вкладаються в класицистичні стильові рамки та жанрову типологію західноєвропейської оперної музики – італійської та французької. Як придворний композитор, Д. Бортнянський творив також камерно-вокальну музику, а саме, релігійні пісні на латинські тексти, світські вокальні твори. А. Ведель був автором духовних пісень і вокальних тріо.

На українських землях існували різні осередки пісенної творчості – освітні, монастирські й аматорські, колективні й авторські. У XVII столітті широко побутували канти, псалми й гімни в одноголосному та багатоголосному видах, найчастіше з релігійною тематикою. «У кантах проявилися рудименти різних українських жанрів (церковної монодії, народної пісні і танцю), а також й інонаціональних (латинських та польських кантів, польських та інших західноєвропейських кантів)» [60, с. 48]. Їх виконували мандрівні школярі та студенти-бурсаки. Пісенний фольклор, кобзарство й лірництво стали важливими складовими формування самобутності та професійності національного вокального

¹⁴ Оперу «Іфігенія» композитор не завершив.

мистецтва. «Нерідко народна селянська пісня, потрапляючи в місто, втрачала свою характеристичну ознаку – колективність, ставала твором для співу з інструментальним супроводом» [10, с. 31]. У поміщицько-феодальних колах культивувалися такі форми домашнього музикування, як спів пісень-романсів, пісень-мадригалів і дифірамбів зі супроводом скрипки, гуслів, клавикордів [10, с. 33]. В рукописних співаниках і стародруках збереглися імена перших творців кантів і пісень, популярних у різних суспільних верствах: Захарій Дзюбаревич, Семен Климовський, Григорій Сковорода та ін. Зазначаючи асиміляції, різними шляхами проникала на українські терени західноєвропейська духовна пісня [50].

Висновки Другого розділу

Одним із найдавніших жанрів професійної вокальної музики Західної Європи був середньовічний григоріанський хорал. Сучасні дослідники хоралу визначили його інтровертний образний стрій і обґрунтували незмінність основних елементів стилістики. За дотриманням канонічних норм церковної музики наглядали отці церкви, надаючи найбільшого значення єдності та стабільності хорального репертуару, його музичному прочитанню. Попри те, що хорал не розвивався з XI століття, його мелодії вживалися в месах. Із поступовим запровадженням від IX століття багатоголосся церковна музика набувала естетичного забарвлення. Розгалужувалася жанрова система, деякі жанри, як мотет, ставали універсальними в плані функціонування як у сакральній, так і світській сферах. Традицію авторської меси започаткував Г. де Машо, відомий також своєю придворно-пісенною творчістю. Українська гимнографія, як еквівалент західноєвропейської, виникла значно пізніше від хоралу та існувала набагато довше.

Епоха Відродження ознаменувалася створенням багатоголосної музики строгого стилю, довершені класичні прояви якої наявні у Дж. Палестрини та О. Лассо. Для підготовки її виконавців від XV століття створювалися спеціальні капели. На жанрах меси й мотету, що домінували впродовж епохи, простежується розвиток поліфонічної техніки та різноманітних прийомів письма. Попри теоретичні рекомендації Царліно стосовно необхідності стремління композиторів до першості слова, у складних поліфонічних переплетеннях голосів його сенс не завжди доносився до слухачів. Задля більшої виразності автори церковних творів запозичували мотиви й структурні прикмети фольклорних і світських авторських пісень. Спорідненим до пісні був жанр мадригалу, з'являлися жанрові міксти. У ренесансних трактатах формулювалися вимоги до правильного співу та деякі його естетичні критерії. Український партесний концерт став запізнілим національним варіантом західноєвропейської поліфонії XV – XVI століть.

Серед найважливіших здобутків XVII століття можна назвати самотійність вокальної та інструментальної галузей і водночас тіснішу їх взаємодію у відповідному окремому творі. Меса та інші сакральні жанри досягли високого становища в музичній культурі, тож назріла потреба створення не менш значущого жанру у світській музиці. Ним стала опера (спочатку *dramma per musica*), що появилася у Флоренції на ґрунті попередніх музично-театральних спроб, здійснених упродовж XVI століття. Новий монодичний стиль породив інші композиторські та виконавські відкриття: *basso continuo*, фіксована ритміка, вокальний речитатив репрезентативного стилю, сольні арії *Da capo*, спрецатура. Та найбільше осягнення Нового часу – стиль *bel canto*, основними прикметами якого були кантилена та колоратура, як і перехід від однорегістрової до дворегістрової манери співу. Внаслідок підвищення технологічних і естетико-художніх завдань виникла необхідність у створенні методології виховання вокалістів-солістів. Тому вокальні

педагоги викладали у своїх працях виконавські деталі й тонкощі щодо процесів звукодобування та звуковедення, як і естетико-стильові аспекти співочого мистецтва. Соліст опери повинен був також мати акторські навички, оскільки цього вимагало відтворення пристрастей-афектів.

З першої половини XVIII століття традиції італійської вокальної школи поширилися по всій Європі. Склалися основні оперні різновиди опери-seria та опери-buffa, що отримували в різних країнах національні версії. Навіть оперної творчості В. А. Моцарта не оминули італійські впливи. Ораторія, як «сакральний аналог опери» (М. І. Бондс), містила сольні, ансамблеві та хорові номери, проте без оперного антуражу. Іншими новими жанрами сакральної музики стали пасіони, кантати, реквієми тощо. У камерно-вокальному репертуарі різних суспільних прошарків домінували пісні, мадригали, придворні арії, світська камерна кантата.

У XVII столітті в Україні провідними релігійними жанрами були партесний концерт і партесна літургія. Наступний етап розвитку національного хорового мистецтва – духовний концерт XVIII століття. Оперы Д. Бортнянського та М. Березовського є зразками традиційних західноєвропейських типів опери-seria та опери-buffa у межах класицистичної стилістики. Різноманітні форми пісенної творчості представляли канти, псалми, гімни, інші духовні пісні, пісні-романси, народні пісні.

РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКЕ ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО В ЦАРИНІ СОЛЬНОГО, АНСАМБЛЕВО- ХОРОВОГО ТА ОПЕРНОГО СПІВУ КІНЦЯ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ

3.1. Творчий внесок українських співаків-солістів у розвиток історично інформованого виконавства

3.1.1. Василь Сліпак

Серед сучасних українських співаків, які долучилися до напрямку ПВ, яскраво засяяла на західноєвропейському музично-мистецькому небосхилі, та, на жаль, передчасно згасла зірка лауреата міжнародного конкурсу, Героя України Василя Сліпака (1974–2016). Унікальний голосовий діапазон, потужне артистичне обдарування, шалений успіх у публіки й великі перспективи не завадили йому відмовитися від виступів на престижних сценах і зробити свідомий вибір на користь захисту батьківщини від російської агресії. Ворожа куля обірвала життя бійця добровольчого батальйону, харизматичної особистості, діяльного патріота, волонтера, благодійника, ерудита (знав 9 мов), чудового сина, брата, друга.

Його знайомство зі старовинною вокальною музикою – зарубіжною та українською – відбулося у відомому за межами рідного Львова хорі «Дударик» під керівництвом Дмитра Кацала. Навчаючись упродовж 1992–1996 років у класі професорки Марії Байко у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (тепер Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), Василь здобував кваліфікацію співака за двома програмами: як баритон і як контратенор (виконував, зокрема, твори Дж. Каччіні, Леонардо Вінчі, Антоніо Лотті, Д. Бортнянського, М. Березовського та ін.). Лікар-фоніатр, до якого М. Байко привела хлопця, щоби довідатися про можливість подвійного фізіологічного навантаження

на гортань, «виявив у Василя надзвичайно довгі голосові зв'язки. Власне це й пояснило незвичайність і природу краси його голосу» [13, с. 23]. Як зауважила проф. Стефанія Павлишин, «голос контратенор, яким володів Василь, можна було затримати, зафіксувати, але тільки у віці до 20 років... Потім Василь став дуже відомим як баритон: його голос понизився й контратенора не стало» [13, с. 36-37]. Тож співак на початку кар'єри був контратенором і паралельно баритоном. Це давало змогу виконувати жіночі партії та партії кастратів, що пригодилося у зв'язку з відродженням інтересу до давньої музики¹⁵. Остаточо голос В. Сліпака оформився як бас-баритон.

Як С. Павлишин, так і М. Байко наголошували на акторських здібностях В. Сліпака, йому була притаманна магічна пластичність усього тіла, якою виражав відповідні до музичного твору емоції. І це викликало ще більший захват у глядачів [13, с. 37]. Як відомо, жести й тілесна пластика під час співу вважалися невід'ємними атрибутами відтворення афектів, що втілювалися композиторами в нотних текстах згідно з канонами цієї барокової теорії.

Завдяки старшому брату Оресту та знайомству С. Павлишин із композитором українського походження Мар'яном Кузаном, який проживав у Парижі, В. Сліпак поїхав удосконалюватися до Франції. Став лауреатом Міжнародного конкурсу в Клермон-Феррані, де, серед іншого, виконував твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. На Міжнародному фестивалі в Словаччині 1995 року презентував програму з барокових арій у супроводі клавесину. Маючи 22 роки, успішно пройшов творчий кастинг і ввійшов до основного складу трупі Паризької національної опери [13, с. 34]. Одночасно продовжував вокальні студії у навчальному центрі Lyric Паризької національної опери в знаменитого педагога Жана П'єра Бліве, після чого став наймолодшим солістом Гранд-опера в Парижі. Відтоді його

¹⁵ Відомо, що деякі композитори XX століття спеціально писали твори для контратенорів (напр., Бенджамен Бріттен, Ерік Саті, Валентин Сильвестров, Олександр Козаренко).

творчий актив (виступи, записи, нагороди) почав стрімко нагромаджуватися, як і визнання колег-фахівців, критиків та любов публіки. «Блискучий голос, краса та магнетичний погляд характеризували сценічний образ цього співака, чия харизма була тісно пов'язана з його пристрасною енергією. Цей образ українського співака був зафіксований на різних записах та фотографіях» [136, с. 534].

Збереглося кілька записів виступів співака з різних років, що дають можливість скласти уявлення про його історико-виконавський стиль. Арія Сирени з опери Франчески Каччіні «Звільнення Руджеро з острова Альчіно» була записана 1994 року на концерті, присвяченому 35-літтю діяльності камерного оркестру Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка. Виконання арії двадцятилітнім В. Сліпаком витримане в єдиному емоційному афекті. Спокійний, сумовито-лагідний, дуже жіночний мелодії вокальної партії передуює оркестровий вступ. Спів органічно-плинний, позбавлений напруги. Вокалісту властиві чітка дикція, округлений звук, при тому відсутній будь-який натяк на його форсування, у високому регістрі переважає піано. Динаміка загалом рівна, без явних посилень і послаблень. Разом із тим, приваблюють артикуляційна виразність, наповнення смисловою вагою кожної ноти й кожного мікромотиву, природні агогічні відхилення, з яких особливо відчутні сповільнення в кадансах. Делікатно виспівані мелізми, немає жодної нарочитості. Добре продуману інтерпретацію просвічує почуття міри й гарного смаку.

Позначене граційністю та витонченістю аріозо Керубіно з опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро», В. Сліпак виконав 1995 року в національному палаці мистецтв «Україна» (Київ) із повним розумінням особливостей галантної манери, притаманної комічній класицистичній опері. Зокрема, легкість регістрових переходів із специфічними тембровими пере забарвленнями дозволила підкреслити мінливість рис характеру пажа графа Альмавіви. Інтерпретація квазіречитативних

інтонацій показала бездоганність літературної вимови співака, що й надалі завжди підтверджувалася, незважаючи на мову виконання. Крім того, він опанував важливе вміння гри виразом обличчя, що, без сумніву, зумовлено вербальним змістом твору (задіяні очі, брови, губи). Роль Керубіно містить гумористичний елемент, тому й оправданими є посмішки артиста. Та це аріозо зазвичай виконується сопрано, чим символізується молодість персонажа, його невимушеність і бажання кохати. Тож арія у виконанні контратенора В. Сліпака навіть переконливіше й безпосередніше вписується у фабулу опери.

Натомість в ролі Лепорелло з «Дон Жуана» В. А. Моцарта вже бас-баритон вокаліста виявив різні смислові відтінки – то в оповідно-декламаційних, то у жартівливих чи широко-наспівних мотивах дуже популярної та складної арії. Вокальна партія, розцвічена секвенціями, колоратурними прикрасами, скоромовками, поєднує змінні психологічно-образні стани, що віддзеркалюють розповідь слуги Дон Жуана про численні любовні пригоди свого пана та органічно трансляються вокалістом за допомогою голосу, мови обличчя й тіла. Виконання В. Сліпака вражає рельєфністю артикуляції, ясністю смислових акцентів «слів-імпульсів» (Н. Харнонкурт). Яскрава палітра емоційно-виразових афектів досягнута регістрово-тембровими, динамічними та філірувальними засобами, вкладеними в інтонування речень, фраз, окремого звуку.

У львівській прем'єрній постановці опери Г. Персела «Дідона та Еней» (диригент Г. Павлій), що відбулася в Органному залі 1995 року, В. Сліпак, маючи кілька ролей, співав як контратенор і як баритон. Специфіка камерної постановки полягала у наближенні до кантатно-ораторіального жанру – тобто, відбулася при постійній присутності хору, оркестру та задіяних у кожній сцені персонажів-солістів і за відсутності декорацій, костюмів, інших оперних атрибутів.

У II дії (сцена 1) В. Сліпак з'явився у ролі Чаклуна (баритон). Початкова арія Чаклуна містить заклик до відьом зібратися на нараду, ціль

якої – зруйнувати щастя Дідони та Енея. В наступній арії Чаклун дає завдання Духові. Арії Чаклуна інтерпретуються зі застосуванням владно-наказового афекта, але водночас і його змістової багатогранності, розкритої через мовну випуклість інтонаційно-ритмічних зворотів (улесливо-змовницьких, удавано-співчутливих). Мімікою, а водночас гордовитою поставою, відповідними рухами тіла й помахами голови співак доповнив вокальне відображення таких рис персонажа, як вигадливість, підступність і цілеспрямованість.

У III дії В. Сліпак по чергово виконав короткі арії моряка й Духа Меркурія (контратенор), в яких поєднуються прохання до Енея та спонукання до дій. Перша вирізняється ефемерною повітряністю, а в другій домінують рішучі інтонації. У партії Чаклуна (баритон) збережено попередню характерність дійової особи. Мобілізація внутрішньо-енергетичних ресурсів співака удоступнила не лише подвійність звукореалізації, а й трансформацію її зовнішнього «обрамлення» вмілою акторською грою.

З'ясовуючи проблеми гендеру й сексуальності крізь призму барокової опери, Раян Кунс зауважив, що «незалежно від того, який вихід знайде сучасний директор – чи транспонувати музику для басового діапазону, чи залучити жінку або контратенора – звучання і стать сучасного виконавця все одно відрізнятиметься від кастрата. Голос контратенора звучить тонко й різко, жіночий – надто жіночно, бас співає занизько» [134]. Втім, у голосі В. Сліпака практично не відчувається темброва різкість, що приписувалася контратенорам на противагу кастратам. Оперні арії розкрили його дивовижні вокально-артистичні здатності до будь-яких образних перевтілень. Щодо гендеру, контратенорові ролі сприймаються як данина історичній традиції, наближена до тогочасних стильових реалій.

Номер «Зазвучить труба» з ораторії Г.Ф. Генделя «Месія» у виконанні В. Сліпака (бас-баритон), збережений у запису 2014 року,

демонструє високу майстерність зрілого артиста, впевненого у власних силах і у своєму впливові на аудиторію. Він вільно оперує голосовим апаратом, що ніби стримує свою надзвичайну потужність і міць, поступаючись меті створення зрівноваженого у тембральному й ритмічному аспектах ансамблю, показового прикметним для барокового стилю спорідненням між інструментальною та вокальною музикою. В окремих епізодах твору виразно прослуховуються узгоджені дублювання та контрапункти партій чоловічого та інструментальних голосів (унісон струнної групи та труба), як солістів на тлі звучання всього оркестру. Саме цей виступ переконує в тому, що набута співаком маскулінна принадність не резонувала би так добре з його контратенором, як значно щупліша статура в молоді роки. Тож справедливим є зауваження Р. Кунса про «стереотипні маскулінність і жіночність», які «ставляться під сумнів, змінюються та іншим чином викривлюються через акт відповіді на проблему кастрата» [134]. Оскільки в наш час кастратів немає, то ця проблема знімається замінами, що мають бути добре виважені – як з огляду на голоси, так і на риси зовнішності вокалістів.

Особливістю вокального індивідуально-виконавського стилю В. Сліпака можна вважати «красу тону» (вислів Г. Павлія). Цією якістю, що виявляється через «силу естетичного впливу..., природа обдарувала деяких виконавців (вокалістів, інструменталістів). Навіть вилучена з контексту твору семантика людського голосу, яка зосереджена в одному ізольованому тоні, має величезну цілеспрямовану естетичну цінність» [85, с. 25]. Власне, винятковою культурно-естетичною вартістю та неординарною художньою величиною у загальноєвропейському (а навіть у світовому) вимірі відрізняються записи цього українського співака, зокрема, дотичні до ПВ.

3.1.2. Роман Меліш

Уродженцю Тернопільщини, випускнику Тернопільського музичного училища та Національної музичної академії України Роману Мелішу (нар. 1988 року) вдалося розвинути своє природне обдарування тенора до контратенора також у Schola Cantorum Basiliensis (Швейцарія) – світовому центрі старовинної музики. Сходженню співака до професійних вершин вокалістики сприяли першокласна школа та залюбленість у свою справу. За визнанням Р. Меліша, давня музика Відродження й Бароко полонила його повністю, що й відчувається у виступах.

Ще на першому курсі консерваторії, завдяки Н. Хмільовській, приєднався до ансамблю Vox Animae – занурення Р. Меліша у сферу ПВ почалося з мадригалів. Для цього мусив руйнувати стереотипне мислення, вкорінене з музичної школи та музичного училища. Цей період тривав три роки, після чого почалися виступи, запрошення, виїзди за кордон тощо й розуміння того, що без цього не зможе жити [12].

Упродовж шестилітніх студій у Швейцарії поєднував навчання з артистично-творчою практикою. Був учасником шести вокальних ансамблів давньої музики, з якими побував у багатьох країнах світу. Брав участь і в оперних постановках – окрім Швейцарії, у Ізраїлі та Австрії.

Після повернення до Києва зізнався, що прибув до Базеля фактично зі знанням європейської творчості XIX – XX століть. «Але ж вона починається з пласту григоріанських хоралів, гексахордів, модусів! Пізніша музика сприймається інакше, коли починаєш вивчати її витoki» [20]. Р. Меліш поділився думкою про фундаментально інший підхід викладачів Schola Cantorum до вербального компоненту вокальної композиції: його починають вивчати з дослівного перекладу. Це пояснюється тим, що «при загальному чи навіть підрядковому перекладі з мови оригіналу змінюється порядок слів, і тоді слово, пов'язане з певною музичною фразою, що розкриває його зміст, переноситься під інший

зворот мелодії... особливо це важливо при вивченні речитативів, де кожен мелодичний стрибок чи зміна гармонії має смислове значення» [20]. Міркування вокаліста також проливають світло на відмінності способів давнього співу сучасними українцями та артистами інших національностей. Якщо би запропонувати європейцям заспівати партесні концерти, «звучання було би дещо прозорішим, чистішим. А з іншого боку, йому би бракувало „людського”, насиченого голосу, який є у нашій співацькій культурі. В Україні співають наповненіше» [20]. До того Р. Меліш слушно підкреслив ментально-соціальний фактор національної вокальної специфіки: «темброво наповнений спів – у природі українців, складова, яка формувалася віками. У нашій церковній практиці голос замінював інструменти, які були в католицькому храмі» [20].

З 2020 року артист співпрацює із проєктом «Лабораторія Musica sacra Ukraina: партесний вимір», що започаткований незалежною платформою Open Opera Ukraine за підтримки Українського культурного фонду та присвячений дослідженню і презентації українських партесних концертів. Набутий досвід дав підставу Р. Мелішу виробити власну думку про ПВ. Хоча він не захищав кваліфікаційної теретичної праці, йому належать цінні зауваження, зокрема, про користування прийомом вібрато, про фонетичні особливості словесного ряду давньої вокальної творчості. Також співак ствердив про неможливість її автентичної інтерпретації: «навіть досконально вивчивши усі трактати минулого, занурившись в історію та мистецтво епохи, ми не зможемо цілковито достовірно відтворити ту музику. Усе, що ми робитимемо – всього навсього наші припущення» [64]. Тому найважливішим є не загубити саму музику. Шлях знаходження голосу (контратенора) – «це фізіологія плюс дуже скрупульозна і систематична робота над собою в усіх планах – психологічному і фізичному» [64].

Нині Р. Меліш позиціонує себе як «артист-соліст-вокаліст вищої категорії» «Liatoshynskyi capella: Early music Ensemble», приєднуючись

іноді до діяльності інших колективів – як київських, так і з інших міст. У сольному репертуарі Р. Меліша-контратенора – твори Г. Перселла, А. Лотті, А. Вівальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Джона Доуленда, Георга Філіпа Телемана, Джованні Перголезі та ін.

«*Nisi dominus*» А. Вівальді у виконанні Р. Меліша та інструментального ансамблю захоплює «інтелігентною» експресивністю. Твір насичений бароковими полярностями: більш насичені тембральні барви голосу та інструментів протиставляються матовим, як і динамічні нюанси. Пасажні фіоритури та інша складна орнаментика проінтоновані Р. Мелішем досконало. Спосіб атаки ноти – як точний стосовно висоти, з поступовим посиленням звучності (прийом *messa di voce*), так і з висхідним «ковзанням»-переходом до основного тону.

Інтерпретація «*Cum dederit*» А. Вівальді контрастує спокоєм і ліро-епічністю вислову з «*Nisi dominus*», приковуючи увагу неймовірною плавністю вокального звукодобування у ритмі сициліани, змушуючи стежити за його мелодичними переливами. Вони містять, зокрема, музично-риторичні фігури висхідного хроматичного руху (*anabasis*), що підхоплюються ансамблем від голосу, який у той час завмирає на одному звуці, щоби його «протягнути» до максимуму. Слухач мимоволі шукає аналогію з чимось неземним. Це справді ангельський спів із кришталевою інтонаційною чистотою, витриманою довжиною тривалостей, непомітним керуванням дихання.

Коротке «*Amen*», що завершує псалом 126 у обробці А. Вівальді, сповнене динамічності розгортання, в якому хвилеподібні наростання звукової тканини, що сліднують одні за одним, переважають спади. Вокальна партія щедро пересипана колоратурними прикрасами, що не представляють труднощів для виконавця. Різноманітність розспівування ним одного слова *Amen*, що завжди завершує молитву, можна порівняти з бароковою перлиною, позначеною декоративністю та химерністю авторсько-виконавської вигадки.

Арію Роделінди з однойменної опери Г. Ф. Генделя починає речитатив вокаліста, що підтримується окремими акордами оркестру та арпеджіато клавесина. Користуючись у цій музичній розповіді тонкими агогічними й динамічними нюансами, Р. Меліш передає досить широку гаму афектів – від поважної задуми до ніжності й неспокою, згідно з психологічним станом головної героїні, яка опинилася в неволі. Мелодична частина арії також не є монообразною, панівна шляхетна стриманість змикається з афектами переживань і типовими для барокового стилю риторичними фігурами «зітхань». Однак, закінчення набуває обнадійливого сенсу. В імпровізаційному пасажі заключної каденції Р. Меліш використав ефектну гру контрастною динамікою. Цей фрагмент жіночої ролі вдався йому не тільки з огляду на вокал, а й завдяки притаманним співакові андрогінним якостям, що завжди цінувалися у виконавців.

«Or la tromba» Г. Ф. Генделя з опери «Рінальдо» – це жвавий діалог-змагання контратенора з трубою у формі *Da Capo*. Оркестровий вступ наслідує фанфарні звороти, після чого оркестр відходить на другий план і демонструється віртуозність партій соліста та труби, насичених фіоритурами, стрибками, короткими й довшими перегукуваннями тощо. Мініатюрна середина – значно спокійніша, без участі труби, вокал супроводиться *basso continuo* клавесина та невеликою кількістю оркестрантів. Р. Меліш впорався з цим змаганням, не вдаючись до надмірної сили звуку, лише іноді запозичуючи в духового інструмента «металічні» нотки, що засвідчують вокально-інструментальний взаємообмін.

Під час проникливого виконання відомого твору «Ave Maria» Дж. Каччіні (В. Вавілова) співак неодноразово вжив прийом *messa di voce* зі зменшенням гучності тону після точної атаки його звуковисотності. У фіналі без зусиль опанував надзвичайно високу теситуру на піано. Цими засобами досягнув особливої молитовної інтимності звучання.

Зовнішня артистичність співака дещо поступається внутрішній. Це не означає рухової скутості тіла – насамперед, його руки довільно жестикулюють, підсилюючи змістову емоційність співу. Обличчя при тому не відіграє значної ролі, оскільки Р. Меліш дуже зосереджений на об'ємності голосу та на інших його виражальних диспозиціях. Хоча у інтерпретації бадьорого твору Г. Перселла «Вдарте по струнах», де соліст заодно добуває рукою звуки з тамбурина, дещо бракує контрастності динаміки, виразнішої міміки, веселішого настрою. Помітно, що співак не намагається робити чогось, що не властиве його психотипу, штучно. І це зрозуміло, бо кожен виконавець має право мати на сцені свій комфорт, «має співати так, щоби це приносило задоволення» [64].

Вихід високоосвіченого першорядного артиста, добре відомого за кордоном і в Україні, на естраду шоу «Голосу країни» разом із клавесиністкою Н. Фоменко в січні 2022 року був обдуманим кроком, який приніс велике задоволення і артистам, і публіці. Адже аудиторія класичної музики старіє, тож своїм виконанням арії «Vedro con mio diletto» з опери Антоніо Вівальді «Giustino» він хотів привернути інтерес молоді до спадщини минулого для збільшення кількості слухачів у філармоніях і інших академічних залах. Ця шляхетна місія говорить про нього, як про культурного стратега, який дбає про національне майбутнє.

Як людині-митцю, Р. Мелішу притаманні розважливість, душевна рівновага і водночас глибока музикальність, тонке відчуття плинності музично-інтонаційної течії. Як людина-громадянин, він є «українолюбом» – це його власний термін. Українолюбство проявляється і в словах, і в справах. Так, роздумуючи про ідейну основу опери «Король Артур: в пошуках героя» Г. Перселла (лібрето Джона Драйдена), в постановці якої 2024 року в Києві брав участь, співак трактує героїзм як вибір відповідальності, а відповідальність як сміливість. Цей сюжет Р. Меліш переніс на нашу сучасність, коли у воєнних умовах суспільству й владі так потрібні єдність і довіра. Його конкретним внеском до перемоги стали

благодійні тури, долучення до серії онлайн концертів львівської філармонії «Музи не мовчать» у вільному доступі в YouTube, за перегляд яких українські й закордонні слухачі могли донатити кошти. З диригентом Романом Манчишиним і музикантами-переселенцями у Львові підготували «Stabat Mater» Дж. Перголезі й дали чотири концерти, дохід за які перерахували ЗСУ. «Благодійність для нас нині у пріоритеті і чим би ми не займалися, усе скеровуємо в це русло» [64]. Інакше й не могло бути, бо Р. Меліш «тут, в Україні, на своєму місці» [64].

3.1.3. Ольга Пасічник

Ольга Пасічник – одна з найвідоміших у світі сучасних співачок української діаспори, яка народилася 1968 року у Рівному, здобула вищу музично-педагогічну освіту в рідному місті, навчалася вокалу в Київській консерваторії (клас народної артистки України, проф. Є. Мірошніченко) і на післядипломних студіях у Варшавській Музичній академії імені Ф. Шопена (клас проф. Аліни Болеховської), з 1991 року проживає та працює у Польщі. Голос співачки, що, за її визначенням, кваліфікується як ліричне або лірико-колоратурне сопрано [4], вирізняється широким діапазоном, шляхетним тембром і блискучою технікою. Крім того, вона володіє артистичною привабливістю, неабиякою психологічною та фізичною витривалістю.

1992 року О. Пасічник стала солісткою Варшавської камерної опери, з колективом якої побувала, зокрема, на Моцартівському фестивалі в Мадриді. Відтоді виступала на багатьох інших престижних фестивалях (Польща, Бельгія, Німеччина, Франція, Монако та ін.). Понад 50 оперних ролей (з них 25 у барокових і класичних операх), участь у численних кантатно-ораторійних і камерно-вокальних концертах (зокрема, в дуеті з сестрою – піаністкою Наталею Пасічник), переможні місця на конкурсах,

як також різні почесні титули, номінації та нагороди складають солідний набуток співачки, заслужено пошанований фахівцями й публікою майже всіх західноєвропейських країн¹⁶, США, Японії, Австралії, Китаю. Необхідно додати, що співачка неоднократно концертувала з найзнаменитішими оркестрами, під батутами диригентів світової слави, а також із іншими видатними вокалістами (серед яких був і В. Сліпак). У фонографічному доробку О. Пасічник – більше 50-ти альбомів CD і DVD. З 2018 року вона працює як солістка в Польській Королівській Опері.

Прихильники ІВ високо цінують внесок артистки до інтерпретації давньої музики. В об'ємному репертуарі О. Пасічник значне місце посідають композиції різних жанрів епох пізнього ренесансу, бароко й класицизму зі спадщини К. Монтеверді, Г. Перселла, А. Вівальді, Джіроламо Фрескобальді, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, К. В. Глюка, Й. Гайдна, В. А. Моцарта та ін. Відома її співпраця з ансамблями Collegium Vocale Gent, Capella Ragia Polona, з оркестровими колективами European Union Baroque Orchestra, Freiburger Barockorchester, Orkiestrą XVIII wieku, Academy of Ancient Music та ін.

Стосовно сучасних проєктів в оперній галузі співачка наголосила, що їх успішність багато в чому залежить від режисера: коли за них беруться такі генії, як Девід Олден, Стівен Лоулесс, Роберт Карсен чи Девід Понтні, то «створять абсолютні тренди і демонструють талановиті пропозиції того, як класична стара опера може виглядати в наш час» [22]. Їй довелося виступати у постановках, максимально наближених до історичних, зокрема, у «Тігране» Алессандро Скарлатті, де використовувалася різна «машинерія», а також жести, танці, рухи й костюми доби бароко, відтворені за гравюрами тих часів. Попри поширення різних сучасних модифікацій, опера з історичними костюмами і декораціями, на думку співачки, є невід'ємною частиною виховання доброго смаку. Повчальним досвідом стало виконання тієї самої оперної ролі в різних режисерських

¹⁶ У Польщі – ще й урядом.

концепціях, коли раніше складене уявлення повністю трансформується новою логічною і переконливою ідеєю. Якщо вона вірна музиці, а не є лише бажанням шокувати публіку або просто зробити щось інше, то ця робота обіцяє неймовірні відкриття і можливості виявити у своїй партії щось пропущене. Загалом артистка відкрита до експерименту, але відстоює такий принцип сучасних інтерпретацій давніх опер, коли музика визначає режисуру і завжди залишається на першому плані [22].

Одним із прикладів режисерсько-сценічного переосмислення підходу до опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар у Єгипті» є виконання О. Пасічник арії Клеопатри «*Da tempeste*» з цього твору. Захопливий номер, у якому відлунюють язичницькі синкретичні дійства, свідчить про вдалий задум режисера та неабияку майстерність артистки. Її голосова й тілесна гнучкість, енергійність, як також танцювально-жестиккулярно-співоча ізоритмічність сприяють повнокровності образу єгипетської цариці. Сама вокальна партія характеризується колоратурною складністю, широкими стрибками й градаціями гучності, артикуляційним розмаїттям. А поєднання з динамічними танцювальними рухами суттєво обтяжує голос. Та він не втрачає сили, ясності вимови, оксамитної барви у будь-якому регістрі. О. Пасічник показала індивідуальний спосіб чуттєво-темпераментного самовираження, що повністю співвідноситься з цією роллю. Гармонійна взаємодія її фонічного, рухового й емоційно-сміслового аспектів створює неперевершений художній ефект.

Чоловічий персонаж співачки у опері Г. Ф. Генделя «Дейдамія», що відрізняється нетривіальністю постановки (сучасні вбрання артистів, мінімалістичний сценічний декор), так само вирішений у формі інтеграції вокалу з танцювальною рухливістю, навіть дещо інтенсивнішою, ніж у Клеопатри. Танцювальність побудована на сучасних елементах, із легендарною «місячною ходою» Майкла Джексона включно. Тож бароковою є тільки музика. Арія складається з двох частин: речитативного вступу та бравурної основної частини, з яких вимальовується образ

хороброго й водночас веселого юнака. Інтерпретація цієї партії артисткою може бути означена поняттям *travestire* (з іт. перевдягати), що «усталено» розшифровується як виконання жінками чоловічих ролей, а за новою дослідницькою пропозицією, як «зовнішній план гендерно-театральної підміни (жінка грає чоловіка, чоловік грає жінку)», тоді як «внутрішній план гендерно-вокальної підміни» отримує дефініцію *vocal travestire* [94, с. 164]. Через зовнішні риси оперного героя О. Пасічник проступає деяка пародійність, зокрема, у підкреслено широких, накладених плечах, а також у рухах і жестах. Однак вокальної травестії тут немає, голос артистки передає специфіку незвичної ролі невимушено, природньо, з дотриманням барокових вокальних принципів.

Спокій і теплота характеризують виконання О. Пасічник твору Г. Ф. Телемана «*Neugebornes Menschenkind*» («Новонароджена дитина») в супроводі інструментального ансамблю *Capella Regia Polona*. Музичний матеріал із легкою алюзією до колискової отримує лагідне вокальне звучання, що делікатно підтримується інструментами, серед яких автентичні барокові. Агогічні нюанси, найбільш очевидні як сповільнення в кадансах, відіграють формотворчу роль. Часовий «регламент» твору дещо розширюється також за рахунок витончених колоратурних рулад. Структура фразування підлягає музично-стильовій логіці й водночас повністю підпорядковується словесному змісту про радісне споглядання немовлятка. Виразність дикції, притаманна співакці, не стала перепорою вокалізування німецькомовного тексту максимально наспівно, м'яко та лірично.

Мотет К. Монтеверді «*Confiteber tibi, Domine*» для голосу зі струнним ансамблем є зверненням людини до Бога («Зізнаюся Тобі, Господи»). Тракткування О. Пасічник цієї рухливої і світлої музики імponує легкістю «аерованої» манери співу, довірливим простодушним тоном. У поліфактурній звуковій тканині мелодика, прикрашена руладами та різними мелізмами, змикається зі семіотикою декламаційних моментів, у

яких наявна метроритмічна перемінність, фермати, незначні заповільнення темпу. Вжитий композитором засіб імітації розмовного діалогу, в епізоді з контрастними перегукуваннями його уявних учасників, виконаний солісткою за допомогою яскравого «театру» подекуди навмисно перебільшених барокових тембральних барв і артикуляційних деталей. У цьому проявилися її оперні компетентності.

В інтерпретацію арії Графині «Dove sono» з опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» співачка вклала виразовість ліричних і драматичних граней свого таланту, що переплітаються тут, як барокові світлотіні. З невагомго, найніжніше витканого піанісімо виростає душевне переживання, де доречно використано відповідні афективні прийоми, зокрема, філірування. Поступово до мелодичної лінії вкраплюються речитативні інтонації у досить широкій амплітуді динамічних і гармонічних відтінків. Трансформована реприза веде до посилення психологічного напруження, а відтак – до рішучого закінчення арії. Запорукою раелістичного представлення в ній героїні з «вищого світу» стала органічна елегантність артистки.

Маючи величезний досвід і музично-педагогічну освіту, О. Пасічник успішно поєднує артистичну діяльність із педагогічною. Це не лише праця зі студентами над вокальним репертуаром, а й відкрита комунікація з усіма зацікавленими інтерпретацією старовинної музики. Привертають значну увагу її майстеркласи давнього співу, які дає вже понад 20 років – зокрема, під час Міжнародної літньої академії давньої музики у Віланові (стара дільниця Варшави), як також інтерпретаційні курси для студентів музичних академій усієї Польщі тощо.

Важливо те, що О. Пасічник ніколи не забуває про Україну. Однією з найяскравіших подій проєкту Open Opera Ukraine стало проведення 2018 року «майстеркласу від європейського експерта, фахової виконавиці барокового репертуару О. Пасічник» [5, с. 46]. Її кваліфіковані поради із вдячністю сприймалися молодими співаками зі Львова та Києва. На

київському майстеркласі вона наголосила на потребі виховання внутрішнього музичного слуху, який випереджує спів і є неодмінним для вироблення барокової музичної свідомості. Потрібним є «фонетичне приготування», під яким слід розуміти абсолютно точне виконання всіх фонетичних вказівок, щоб арія звучала вірогідно мовою оригіналу. На переконання артистки, з російськомовними співаками доводиться більше працювати, щоби подолати їхній акцент, тоді як українська фонетика «дає швидшу дорогу до романо-германських мов, особливо до італійської». У процесі оволодіння бароковим співом визначено таку послідовність передумов: вокальна техніка, «загальна музична освіченість, уява і креативність», «мотивація і зацікавленість», «певні фізіологічні передумови» [137].

Від 2014 року О. Пасічник стоїть на позиції відмови від російського репертуару та будь-якої спільної діяльності з представниками «культури» держави-агресорки. Після повномасштабного вторгнення невтомно ангажується в гуманітарно-волонтерські акції для України, а також перераховує гонорари за концерти на допомогу військовим. «Я є полькою зі сторони мами, а зі сторони тата українкою. І оскільки моя перша вітчизна в тій хвилині героїчно і щоденно бореться, в той самий час моя друга вітчизна вірцево здає іспит із людяності» [137].

Інтерес до різнобічного таланту та неординарних здобутків видатної артистичної особистості та педагога О. Пасічник викликав появу книжки польської музичної журналістки Агати Квецінської про неї під назвою «Без макіяжу. Ольга Пасічник у розмові з Агатою Квецінською» (2024), де йдеться про любов до людей і до співу, професійний шлях, титанічну працю над собою, вміння поєднувати родинне життя з кар'єрою і викладанням тощо [125]. Текст книжки доповнено світлинами з родинного архіву, зі сцен оперних театрів, списками ролей і нагород, дискографією. «Феномен Ольги» спробував збагнути у передмові Мацей Гжибовські – багатолітній концертмейстер співачки, який, зокрема, написав, що вона

«носить у собі таємницю, яка інтригує і провокує...» [124]. Завдання дослідників – розкрити й висвітлити таємницю феноменальної сутності творчості артистки.

3.1.4. Тетяна Журавель

Молода, обдарована оперна та концертна співачка Т. Журавель, яка володіє прекрасним колоратурним сопрано, не відразу знайшла свою дорогу до професійного вокалу (як і О. Пасічник). Музичне училище закінчила як піаністка, потім здобувала освітянський фах у Національному педагогічному університеті імені М. Драгоманова. В університеті в неї виявили голос і скерували до викладачки музичного училища імені Р. Глієра Ірини Вежневцевої, яка змотивувала й підготувала Тетяну до вступу в Національну музичну академію України. Тут Т. Журавель найдовше навчалася в класі народної артистки України, проф. Євдокії Колесник, де працювали над голосовою мобільністю та рівністю в усьому діапазоні (зокрема, при стрибках), а також над умінням філірувати звук. При цьому співачка відзначила й допомогу концермейстерів, які ділилися з нею тонкощами різної стилістики та голосових нюансів [21].

Одразу після закінчення асистентури (післядипломних студій), 2016 року, розпочалося інтенсивне творче життя співачки. Її міжнародний оперний дебют у ролі Цариці Ночі (угорською мовою) з опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта» відбувся 2017 року в Будапешті. Це запрошення отримала після здобуття в цьому ж місті другої премії і призу глядацьких симпатій на Міжнародному вокальному конкурсі Єви Мартон. Далі успішно виступала в оперних театрах Неаполя, Стокгольма, Львова та інших європейських міст, на кількох фестивалях, стала лауреаткою багатьох Міжнародних конкурсів, співпрацювала з Королівським балетом і

оперою в Лондоні, Королівською шведською оперою, Оперою Ніци, Оперою Граца, Open Opera Ukraine.

Під час участі Т. Журавель у підготовці й постановці опери «Дідона та Еней» Г. Перселла, у рамках проєкту Open Opera Ukraine до Києва була запрошена англійська співачка Емма Кірбі, яка спеціалізується на ПВ. Майстерклас гості зробив велике враження на українську артистку й відтоді Е. Кірбі стала її «особливим орієнтиром щодо виконання барокової музики» [21]. Їхня спільна праця над складною партією Белінди, служниці Дідони, включала вимову приголосних, фразування (бо старовинна англійська мова дуже відрізняється від сучасної), інші професійні речі та була дуже продуктивною. Виконання ролі «лютої заздрисниці» Т. Журавель додало гостроти колізії, було відзначене критиками як «демонізоване» й дещо «перегране», але зроблене майстерно, «в дусі комедії масок» [117].

Невдовзі Т. Журавель підготувала програму з камерно-вокальних творів Г. Перселла, який став одним із її улюблених композиторів через людяність і простоту, а водночас глибину його музики. Прийшло зацікавлення також французьким бароко, а саме, творчістю Ж.Ф. Рамо та М. Ламбера, що, на думку виконавиці, має свої особливості, які пояснюються народженням опери у Франції з національного театру. Звідси – значна роль, відведена слову, декламації. Тому особливості цієї вокальної музики складають мова, примхлива ритмічна організація та незвичне фразування [21].

У жодній із освітніх інституцій ПВ співачка спеціально не навчалася, проте відвідування майстеркласів таких визначних музикантів, як Раффаеле Пе, Клаудіо Кавіна, Емма Кірбі та Денис Северин надало позитивні стимули, ознаменувало новий етап виконавської творчості. Кожен із авторитетних знавців теорії і практики ПВ відзначав ґрунтовність вокальної школи Т. Журавель і навіть робив компліменти її педагогам. Унаслідок цього робота зосереджувалася не на постановці голосу, а на

стилістиці. Все це, а також особиста участь у пропагуванні камерної музики бароко та в постановках бароково-класицистичних опер визначними сучасними режисерами (крім згаданих вище, «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка, «Дон Жуан» та «Ідоменей» В. А. Моцарта та ін.), сприяло кращому розумінню специфіки ПВ і визріванню власних поглядів на цей мистецький рух. Згідно висловлювань Т. Журавель¹⁷, історично інформоване виконання – перш за все питання стилю, а не техніки. Якщо говорити про барокову вокальну музику, то це, наприклад, такі чинники: більш сконцентроване дихання; активне використання прийому «*messa di voce*»; підвищена увага до тексту та його змісту (що, втім, важливо в будь-якому репертуарі), а також до чіткості артикуляції. Іноді для достовірнішого відтворення характеру музики можна використовувати «неідеальний» вокал чи різні звукові ефекти, які народжуються з афекту, з домінуючого емоційного стану твору.

Крім Раффаеле Пе та Емми Кіркбі, серед беззаперечних лідерів ПВ для Т. Журавель – Симоне Кермес, Емок Барат, Юрій Миненко. Найбільш близької для себе індивідуальної манери співу не вирізняє, бо завжди прагне відшукати власне прочитання, яке ідеально лягає на голос. Прислухається до інших для того, щоби відчуті стилістичні особливості та інтерпретаційні рішення. Хоча щиро визнала, що «мавпувати» їй завжди вдавалося легко і на початку кар'єри саме так навчалася. З метою розширення компетенцій про ПВ співачка зверталася до спеціальної літератури. Зокрема, улюбленою стала книжка «Музика як мова звуків» Н. Харнонкурта, яка вже є класикою, але залишається прекрасною базою. Однак найбільше знань завжди отримувала від вокальної практики та живого спілкування з диригентами й колегами. Твердо переконана, що найкраще навчання – це досвід, навіть якщо він супроводжується помилками. Саме через практику приходить глибше розуміння музичного стилю.

¹⁷ Співачка люб'язно погодилася на інтерв'ю з авторкою дисертації.

Найважливішими технічними прийомами ПВ Т. Журавель вважає віртуозне володіння «*messa di voce*», вміння використовувати звук без явної вібрації як особливу тембральну барву, здатність до «*agilità*» – виконання швидких пасажів без змін у голосових регістрах. Співачка зауважила парадокс стосовно складності будь-яких прийомів: коли співак знаходиться у гарній формі та усвідомлено володіє технікою, жоден із них не здається надто складним. Звісно, деякі моменти вимагають більше часу та уваги під час підготовки. Ключ до успішного виконання – добра вокальна форма, а це досягається лише регулярними заняттями та постійною працею над собою, що включає також фізичні вправи. Ставлення співачки до осучаснень сюжетів у барокових операх, де збережено старовинний інструментарій та вокальний стиль, позитивне, оскільки вона обожнює театр у всіх його проявах. При цьому головне для неї – ідея, яку доносить до глядача команда постановки. Важливо також, щоби режисер і диригент працювали в конструктивному діалозі. І якщо ця ідея вимагає сучасного тла – чудово. Якщо історичного – так само чудово. Не має значення, чи діють герої в кринолінах, чи в джинсах, важливіші ясність драматургії та взаємин між персонажами. Людські емоції та конфлікти за останні 400 років мало змінилися, коли подивитися в саму суть. Тож головне, щоби публіці було цікаво спостерігати за інтонаційним і видовищним розвитком подій.

Виконання Т. Журавель арії «*Parto, ti lascio, o cara*» з опери Нікола Порпори «*Germanico in Germania*» (в супроводі інструментального ансамблю Collegium Musicum) є зразком солодкоголосого бельканто, яке струменить прозоро, ніжно й дуже пластично. Легкість у октавних (і інших) стрибках, тривалі й щедро орнаментовані рулади, посилення гучності на одному довгому тоні (*messa di voce*), ефектне низхідне «ковзання» – всі ці елементи інтерпретації доводять художньо довершене опанування співачкою італійського стилю XVII століття. Голосова й рухова гнучкість, сповнений афекту любові вираз обличчя артистки

дозволили передати сцену прощання («Я йду, я залишаю тебе, милий») емоційно-чуттєво та правдиво. В другій частині арії помітна деяка драматизація образу, що, очевидно, впливає зі словесного змісту.

Твір Г. Перселла для сопрано зі супроводом клавесина «O Had I Jubal's Lyre» має життєрадісний і бадьорий характер. У ньому йдеться про ліру та гру на ній, що всіх звеселяє. Т. Журавель з Оленою Жуковою зі запалом втілюють задум композитора, не зважаючи на складність партій і досить швидкий темп. Активно-заклична тема, яку спочатку експонує інструмент, а потім голос, складається зі звуків тонічного акорду та поступово переходить на мелодично розвинені й тривалі вокальні фіоритури на одному складі слова. У другій строфі тема проводиться в тональному зіставленні, що підіймає теситуру та динаміку вгору. Передкадансова зона (остання фраза вокальної партії) привносить підкреслено-артикульоване декламаційне звучання у значно заповільненому русі, що прямує до утвердження тонічного розв'язання. Співачка й клавесиністка виявили відшліфовану до найменших деталей музично-ритмічну та внутрішньо-емоційну зібраність і злагодженість ансамблю.

Арія «Tornami a vagheggiar» з «італійської» опери «Альчіна» Г. Ф. Генделя тричастинна за структурою. Променисто-світлий настрій героїні, що панує в пасторальній за характером першій частині, поступається афектам суму й тривоги в мінорній середній, після чого повертається злегка модифікованим у третій – в напрямку посилення мажорної життєрадісності, набуття грайливості та кокетливості («Повернися, щоб мріяти про мене»). Цей драматургічний план відтворено солісткою і оркестром шляхом послідовного розкриття всіх складових музично-словесного тексту. Зокрема, фрази-запитання, перегуки й відлуння формують діалогічні фрагменти, яких є немало. В репризних ритурнелях Т. Журавель, як справжня примадонна, демонструє високий рівень виконання прийому *messa di voce*, складних швидких пасажів

(«agilità») і стрибків у широкому голосовому діапазоні, в розлогій динамічній шкалі та яскравому тембрально-гармонічному колориті.

Проаналізовані інтерпретації творів композиторів епохи бароко підтверджують справедливе зауваження Т. Журавель: «за бароковою красою знаходиться смисловий підтекст, який захоплює набагато більше, ніж зовнішня форма. Він і народжує внутрішню напругу» [21].

Знаменита арія Королеви Ночі з опера В. А. Моцарта «Чарівна флейта» є «коронним номером» співачки, вона виконувала її чотирма різними мовами і завжди стралася не повторюватися, віднайти щось нове у трактуванні музики. В репертуарі О. Пасічник цього номера немає, ця артистка виступала в «Чарівній флейті» у ролі Паміни та радила молодим вокалісткам братися лише за відповідні до свого голосу речі. Тож засвідчила це власним прикладом, наголошуючи на найвищому «фа», яке «тяжіє» в арії Королеви Ночі над кожною співачкою. Та вищому за теситурою голосу Т. Журавель подібні «страхи» не загрожують і чистота інтонації ніде й ніколи його не полишає. Її виконання позначене образною багатоликістю героїні, яка є могутньою володаркою темряви та водночас мамою. Вона начебто співчуває своїй доньці, проте домагається свого, вкладаючи їй у руки кинджал і наказуючи вбити чарівника Зарастро. Короткі й різкі репліки-погрози перемежуються з протяжнішими фразами та віртуозними пасажами-секвенціями, місцями бурхливими. Спів супроводиться жестами й рухами, що уточнюють панівний афект гніву. Характерність ролі у виконанні Т. Журавель вражає багатством вокальних можливостей і артистичних якостей для уособлення казкової сили зла: її могутності, бравади, удаваних лестоців.

Давня музика привабила В. Сліпака, Р. Меліша, О. Пасічник, Т. Журавель насамперед можливостями інтерпретації кожного її зразка як тексту (над яким потрібно багато думати й розкривати прихований зміст), а не як «протоколу», за висловом Б. Хейнса (де розписані темпові, динамічні, артикуляційні вказівки). Внаслідок цього названі видатні

виконавці показали серйозне й відповідальне ставлення до донесення власного тлумачення твору слухачеві, як субавтори. Талановитість і ґрунтовні знання у сфері ПВ сприяли їх артистичній розкутості, що, своєю чергою, стимулювала радісні відкриття в музичному тексті чогось непоміченого раніше – тонких смислових деталей, нюансів, підтекстів (ефект *Secendepity* за Б. Хейнсом).

В умовах воєнного стану творчість артистів такого рівня отримує суспільно-мистецькі функції, а саме, пропагандистську та терапевтичну: з одного боку, служить невидимою українською «зброєю» (якщо скористатися висловом О. Пасічник «Моя зброя – голос»), поширюючи правду про Україну та її митців у світі, а з іншого, покращує душевне здоров'я суспільства, сприяючи переживанню інших емоцій і підтвердженню морально-етичних засад гуманізму, закладених у артефактах минулих віків.

3.2. Презентація творів давньої музики в репертуарі українських ансамблів та хорів

У той час, коли митці України перебували під ідеологічно-політичним тиском радянської влади, музиканти української діаспори чутливо реагували на нові віяння у вільному світі та могли інкорпоруватися з ними. Зокрема, в Голландії (про що частково йшлося у першому розділі) диригент, музиколог і педагог М. Антонович із 1950-х років розгорнув широку концертно-хорову діяльність, підкріплену власним ґрунтовним студіюванням історії та жанрово-стильових прикмет давньої музики епох Ренесансу й Бароко, передусім, церковної, – як української,

так і західноєвропейської¹⁸. Завдяки йому слухачі багатьох європейських країн, як і з-за океану, вперше почули українські ірмоси та партеси у виконанні «Візантійського хору» з голландських співаків. Ще напередодні Незалежності, 1990 року, хор із керівником побували на його Батьківщині – тож і українці нарешті отримали можливість ознайомитися з живим звучанням національної хорової спадщини минулих віків і те, що іноземні артисти інтерпретували цю музику з глибоким розумінням і відчуттям, неабияк підняло національну мистецьку самооцінку.

У материковій українській культурі напрямок історично інформованого виконавства почав розвиватися в останні десятиліття ХХ століття. Як і в зарубіжжі, піонерами стали інструменталісти. Один із перших проявів – ансамбль давньої музики «Ренесанс» під керівництвом композитора, виконавця, музично-громадського діяча Святослава Крутикова (Київ, 1980 рік), сама назва якого апелює не лише до назви епохи, а й до її символізму як відродження-відновлення чогось забутого. Цей ансамбль, що продовжував існувати під орудою Тетяни Трегуб із назвою «*Silva rerum*» при Будинку вчених НАН України, спеціалізувався на музиці Ренесансу й Бароко. Його учасники опанували техніку гри на старовинних інструментах, зробили записи виконань. С. Крутикову вдалося зібрати унікальну колекцію рідкісних інструментів, а крім того, створити деякі недоступні на той час зразки власноруч [7, с. 192]. Інтерес до звукової сфери давньої музики він втілював і як композитор («Дефрагментація свідомості» для клавесина та симфонічного оркестру та цикл «П'ять спогадів» для клавесина). Ще одним колективом, створеним за ініціативою С. Крутикова, був «*Camerata Taurica*», організований у Ялті. Цей ансамбль виступав і в Криму (до його окупації), і за кордоном, «виконуючи неабияку просвітницьку функцію, доповнюючи концертний репертуар українською бароковою музикою» [37, с. 13]. З 1994 до 2000

¹⁸ М. Антонович був автором видань: «Українська духовна музика», збірки статей про церковну музику «*Musica sacra*», монографій про чільного представника франко-фламандської школи епохи Відродження Жоскена де Пре, про український Ірмологій і ін.

року С. Крутиков працював концертмейстером новозаснованого ансамблю «Творча лабораторія старовинної музики» при Києво-Могилянській академії, якому подарував частину своєї колекції авторських інструментів [24, с. 193].

1990 року група ентузіастів – випускники й студенти вищих навчальних закладів Києва – заснувала ансамбль давньої музики «Artes Liberales» (керівник – Олена Холодова), який проіснував до 1996 року. Метою його учасників стало виконання вокальної та вокально-інструментальної творчості Бароко в руслі максимального наближення до тодішньої стилістики. Назву (з лат. «вільні мистецтва») вибрали не випадково: дух свободи дійсно витав у повітрі, впала багатодесятилітня «залізна завіса», започаткувався прямий (без погодження з москвою) обмін виконавцями з різних країн [122]. Тож на початку 1990-х років музиканти колективу відчували себе європейцями, а Україну – органічною частиною європейської культурної традиції [73, с. 231]. Наслідком цього усвідомлення та інтенсивного вивчення барокової фігуральної лексики, музичної риторики, нотації та пропорцій у доробку представників Венеціанської школи (Джованні Габріелі, Клаудіо Монтеверді), а також німецького композитора Генріха Шютца, стало включення до постійного репертуару партесних творів М. Дилецького, анонімних українських авторів XVII століття та ін. О. Холодова ствердила, що традиція з Венеції стала стилетворчою в Європі, але в кожній країні вона була втілена мелодично та фонетично по-різному, це ж відбулося й з партесами. Диригентка визначила такі базові елементи інтерпретації, як примат тексту; баланс між псалмодуванням, мелодекламацією та вокалізацією; трактування голосу як інструменту [73, с. 231], в чому й полягала суть вокальної манери колективу. Партеси – це духовна музика, яка має бути «прочитана» серцем. Її поліфонія повинна звучати транспарентно (тобто, прозоро), адже кожен голос володів своєю функцією, кожна лінія прослуховувалась [73, с. 233-234].

Постійну концертну групу ансамблю складали 16 співаків, до інструментальної ввійшли виконавці на чембало, ренесансних духових, блокфлейті тощо. Відомий київський майстер Є. Іларіонов допомагав з інструментами. Вокалісти (серед них Олексій Холодов – володар рідкісного тембру, контратенор) та інструменталісти активно освоювали європейський простір, брали участь у міжнародних фестивалях старовинної музики в Польщі, Німеччині, Словенії та інших країнах. У результаті співпраці з зарубіжними прихильниками давньої музики реалізувався міжнародний проєкт: уперше в Україні була виконана «Вечірня Діви Марії» К. Монтеверді й мотети Й. С. Баха, поряд з якими прозвучали партеси М. Дилецького.

Врахування акустичних особливостей залів, інших приміщень для урізноманітнення перформенсу – залежно від складу ансамблів (цілісного чи камерного) і їхнього розташування під час виступів призвело до запровадження О. Холодовою терміна «акустична драматургія» [73, с. 232]. І це цілком виправдано: «повнота історичності виконання» стосується й «відтворення середовища звучання композицій певного історичного періоду. Тож часто історично інформовані виконавці обирають камерні сцени в історичних будівлях для інструментальних виконань та храми, базиліки й катедри для виконання духовних творів» [57, с. 52].

До 25-ліття створення ансамблю «Artes Liberales» у Києві організували концерт із міжнародним складом виконавців. Співавторами проєкту були відомі педагоги НМАУ: клавесиністка Наталія Сікорська, засновниця класу клавесина проф. С. Шабалтіна, віолончелістка Анна Нужа (заслужена артистка України), а також виконавець на бароковому альті Володимир Пономарьов (соліст ансамблю «Дніпро», свого часу засновник інструментального ансамблю «Perola Barossa» в Сумах) [122].

1996 року народився ансамбль старовинного співу «Музичні асамблеї», організатором і художнім керівником якого став Денис

Поддячий, випускник диригентсько-хорового факультету НМАУ. Ще під час навчання Д. Поддячий спілкувався з Н. О. Герасимовою-Персидською та С. М. Шабалтіною на теми ІВ. Стимулом до заохочення спробувати себе в специфічному виконавському векторі також стала дипломна праця «Відображення художніх принципів доби Бароко у музичному стилі вокально-хорової творчості Й. С. Баха» та її захист. Тож попередня теоретична підготовка виявилася істотним важелем серйозної обізнаності, а звідси й психологічної впевненості у власних силах майбутнього керівника ансамблю. Н. Герасимова-Персидська допомогла з репертуаром: надала рукописи творів українського бароко, віднайдені в московських архівних фондах і власноруч нею розшифровані.

У артистичній діяльності, що тривала до 2011 року, керівник і вокалісти (у варіативному складі від 5-ти до 7-ми осіб) втілювали мету відродження забутої спадщини українського бароко та оволодіння відповідним стилем виконання. Концертний репертуар складали партесні мотети XVII–XVIII століть зі збірки «Партесні мотети XVII–XVIII ст. з бібліотеки „Матице српске” міста Нові Сад» і партесні концерти XVII століття невідомого автора. М. Антонович свого часу так пояснив причини місцезнаходження таких зразків поза їх батьківщиною: «українці першими внесли поліфонічну музику до візантійського обряду й цю свою музику (київський спів) поширили не тільки на великі простори російської імперії, а й занесли її навіть на Балкани. І саме там на Балканах, на терені колишньої Югославії, збереглися пам'ятки української музичної минувшини. Завдяки цим рукописам... ми мали змогу заглянути в нашу музичну давнину..., ця українська партесна музика повела на нові шляхи літургічну музику східної Церкви» [4, с. 57-58].

Крім названих композицій, до репертуару «Музичних асамблей» входили Літургія та один із партесних концертів М. Дилецького, а також канти й псалми Феофана Прокоповича та Єпіфанія Славинецького. З 1999 року ансамбль брав активну участь у майстер-класах школи «Convivium»

(Чехія) та школи давньої музики фундації «La Pellegrina» (Нідерланди). Відбулася акція обміну досвідом: на запрошення «Музичних асамблей» фахівець із галузі старовинної музики Дірка Йоганес Хорінгі провів майстер-класи в Києві, після чого репертуар колективу поповнила барокова музика західноєвропейських композиторів Перера Філіпса, Вільяма Берда, Яна Петерсона Свелінка, К. Монтеверді, Феліче Анеріо, Г. Шютца, Й.С. Баха. Тому від 2000 року почалася тісна багаторічна співпраця з вище згаданим інструментальним ансамблем старовинної музики «Silva rerum» під керівництвом Т. Трегуб. Після виконання бахівського мотета «Jesu, meine Freude» ансамбль «Музичні асамблеї» був запрошений для виступу на фестивалі «Organum», після чого долучився до постійних учасників фестивалів старовинної музики у Сумах упродовж 2000-2010 років.

Невелике інтерв'ю з Д. Поддячим авторки цієї дисертаційної праці пролило світло на його виконавську стратегію як диригента. Зокрема, він визнав, що не бачить кардинальної різниці підходів до інтерпретації творів Ренесансу, Бароко та Класицизму. Епохи не мають чітких кордонів початку й кінця. Еволюція музичного стилю відбувається поступово та вбирає ознаки попередніх епох. Тож потрібно знати як «робити» музику та за якими «правилами» вона живе й рухається. Також, на думку Д. Поддячого, історично інформоване вокальне виконання барокових західноєвропейських творів нічим не відрізняється від виконання українських. Це підтверджується тезою Н. Герасимової-Персидської про вплив італійської музичної культури Бароко на українську та їхню близькість. Тож важливо, щоби притаманні естетиці доби афекти відтворювалися й у нашій партесній спадщині. Що стосується вибору темпу, то в цьому допомагає пульс людини, його «мензуральне» значення у спокійному стані та у збудженому, схвилюваному. Д. Поддячий поділився своїм спостереженням темпоритмічної подібності давньої вокальної музики до танцювальної. На прикладах старовинних танців (від повільних до більш жвавих) чіткіше відчутне співвідношення музичних

метрів. Агогіка в цілому сприймалася диригентом як компонент живої музики, який упорядковується почуттями людини.

Серед видань, що мали вплив на формування власних інтерпретаційних пошуків, Д. Поддячий назвав книжку Н. Харнонкурта «Музика як мова звуків», подаровану органістом і організатором сумських фестивалів «Bach-fest» Орестом Ковалем, який переклав її українською мовою. Серед зарубіжних колективів і диригентів певними «інфлюенсерами» для Д. Поддячного стали «Monteverdi Choir» (диригент Sir John Eliot Gardiner), «The Consort of Musicke» (Anthony Rooley), «La Chapelle Royale» (Phillip Herreweghe), «Les Arts Florissants» (William Christie), «Concerto Italiano» (Rinaldo Alessandrini).

До розвитку вокальної галузі ІВ значний внесок зробив Роман Стельмашук (1965-2015) – композитор, музикознавець, педагог, засновник і керівник Фестивалю давньої музики у Львові (2003). 2001 року Р. Стельмашук заснував ансамбль «Kalophonía» зі студентів-регентів при кафедрі музичної україністики та медієвістики Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка для відновлення давніх традицій українського церковного співу, як зазначила Любов Кияновська. Вона підкреслила роль Р. Стельмашука як ентузіаста і тонкого знавця давньої музики [55].

Наступним керівником ансамблю став Тарас Грудовий. Репертуар співаків постійно розширювався, вони не обмежувалися давніми зразками монодії та багатоголосої музики XVII-XVIII віків (у тому числі, зарубіжної), а залучали літургійну творчість українських композиторів М. Вербицького, М. Лисенка, М. Яциневича, Є. Козака, А. Гнатишина та наших сучасників, давні світські твори. Упродовж двох десятиліть ансамбль активно концертував на фестивалях давньої музики у містах України та Польщі, гастролював Великою Британією та Німеччиною. В його творчому активі – записи компакт-дисків: «Постові напиви українських Ірмологіонів XVI–XVII століть» (2006), «Церковна музика України XVI-XXI століть» (2017). «В інтерпретації як давньої монодії, так

і барокових шедеврів та сучасних духовних творів, молоді співаки знайшли ідеальний баланс між стриманістю та піднесеністю храмового співаного слова – й напрочуд багатую емоційною палітрою „українського інтонаційного образу світу”» [55].

2002 року Р. Стельмахук організував «A cappella Leopoldis», із яким виступав на міжнародних фестивалях, концертах і форумах у Польщі, Німеччині, Україні, Швейцарії тощо. Ансамбль був учасником спільних проєктів із зарубіжними виконавцями й диригентами. Колектив складали 12 співаків і співачок, завдання яких полягало у виконанні музики з давніх епох та прагненні до відтворення відповідних манер співу. В репертуарі ансамблю – середньовічні григоріанські хорали і паралітургійні пісні, програми з творів провідних західноєвропейських композиторів (К. Монтеверді, Г. Шютца, Д. Букстегуде, Г.Ф. Генделя, В. А. Моцарта), церковної музики давніх польських авторів, церковної і світської музики доби українського бароко, в тому числі, Віленської школи (М. Дилецький, Ф. Шеверовський, А. Цибульський), а також вокальні номери з оперної творчості Д. Бортнянського. Ансамбль зробив записи виконань партесних концертів на компакт-дисках, серед яких «Сіде Адам прямо рая / українські 12-голосні партесні концерти поч. XVIII ст.», «Спочатку днесь поутру рано / пісенні замальовки з української старовини», крім того, випустив кілька тематичних компакт-дисків: «Музика давнього Львова», «Музика з часів Речі Посполитої», «Музика габзбурзького Львова» [101].

Універсалізм раніше заснованого ансамблю «Kalophonía» спонукає до думки, що цей колектив не сповідував принципів ІВ, керівник лише апробовував їх у частині об'ємного репертуару, натомість працюючи з ансамблем «A cappella Leopoldis», повністю присвятився цьому напрямку. За соціопитуванням слухачів Польського Радіо 2008 року, цей колектив увійшов до десятки найкращих виконавців давньої музики.

Показово, що Р. Стельмахук, паралельно до артистичної діяльності, звернувся до музикознавчих розвідок, які би сприяли виконавсько-

стильовій історичній достеменності. Під впливом захоплення музикою давніх часів він змістив вектор своїх попередніх досліджень українського модернізму початку XX століття в регіональному (львівському) вимірі¹⁹ на старовинну вокальну творчість. Питанням інтерпретації української барокової хорової спадщини присвятив статті: «Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку XVIII століття» і «Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості». У першій розглянув проблеми, з якими стикався сам під час підготовки партитур для хористів. Насамперед – текстологічні, коли, наприклад, невідомою є тривалість дії знаків альтерації в умовах безтактового запису або коли траплялися помилки авторів і переписувачів. На переконання Р. Стельмашука, проблема прочитання тексту безпосередньо пов'язана з його практичним відтворенням, важлива роль у цьому належить слуховому досвіду. Тоді «сучасна інтерпретація давньої музики набуває більшої чи меншої вірогідності, більшого чи меншого компромісу між особливостями тогочасного виконання і сьогоdnішнього сприйняття» [100, с. 178-179]. Тут лише варто додати слово «уявного» (тогочасного виконання), бо у XXI столітті ніхто не може знати, яким воно було насправді.

В описі технологічної специфіки виконання дослідник відштовхувався від того, що «школа українського партесного співу виникла і розвивалась як спадкоємиця так званої італійської манери, що панувала в епоху бароко в музичній культурі більшості європейських країн», водночас «партесний спів характерний і національними ознаками (мелодика та фактура), що пов'язані з традицією знаменного співу, з українським фольклором, з новим жанром епохи – кантами» [100, с. 179]. Серед загальних стильових елементів деталізовані: стрій (обирається тональність, зручна для різних партій), характер звуку («простий»

¹⁹ Тема кандидатської дисертації Р. Стельмашука, захищеної 2003 року в ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, – «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.».

церковний спів протиставляється «відкритій» манері співу у ранніх операх), темп (важливо знайти природне співвідношення дводольних і тридольних тактів) [100, с. 180].

У другій статті зауважено, що спроби теоретичного та практичного обґрунтування риторичних фігур були здійснені вже в трактатах Й. Бурмайстра, Й. Маттезона, Ф. Е. Баха, Й. Н. Форкеля та ін. Риторична фігура визначалася цими музикознавцями «як музичний засіб – мелодичний, гармонічний, ритмічний чи фактурний, що пов'язаний з текстом і вживався для посилення музичної експресії та впливу музики на слухача» [99, с. 100]. Українська музика партесного стилю засвоїла ці фігури з творчої практики італійської, німецької та польської шкіл. Покликаючись на «Граматику музикальну» Миколи Дилецького, Р. Стельмашук зазначив, що музично-риторичні фігури вживалися як нормативно (відповідно до західних зразків), так і з деякими відмінностями, зумовленими національно-специфічним переосмисленням традицій (що помітно, зокрема, в інтонаційно-гармонічних втіленнях фігур *antithetion*, *cadentia duriuscula*, *exclamatio*) [99, с. 103-104]. Музичні ілюстрації для підкріплення теоретичних положень були взяті з хорових композицій анонімних авторів і самого М. Дилецького.

З 2015 року керівником ансамблю «A cappella Leopoldis» стала Людмила Капустіна. Ще на початку своєї діяльності у царині ПВ (початок 2000-х рр.) диригентка консультувалася зі зарубіжними спеціалістами щодо певних проблем інтерпретації та запису першого диску; слухала багато партесної музики у різних виконаннях. Поряд зі згаданим ансамблем керувала хором барокової капели при ЛНМА імені М. В. Лисенка, з яким виконувала нововіднайдені твори М. Дилецького та анонімні п'яти- й шестиголосі концерти, розшифровані М. Антоновичем. Хор здійснив всеукраїнські прем'єри ораторій «Смерть Христа» Карла Генріха Грауна, «Стабат Матер» Джованні Батиста Бонончіні та ін., крім

того, на фестивалі LvivMozArt брав участь у постановці опери Д. Бортнянського «Алкід» (2018).

Критеріями стилістичної достовірності, на переконання Л. Капустіної, є правильні темпи, штрихи (обрані відповідно до змісту слова), узгодження метрів, фразування. Важливі моменти – це підкреслення дисонансових гармоній²⁰, дикція. Загалом інтерпретація має підпорядковуватися стилю твору, а засобами відтворення тексту та його «головної емоції» (афекту) є штрих, темп і тембр голосу [73, с. 223]. На відміну від Р. Стельмашука, Л. Капустіна не диференціювала манеру української партесної музики від західноєвропейської барокової манери. У питанні мови думка диригентки однозначна: якщо це українські старовинні твори, то потрібно співати з українською вимовою, бо партесна музика перейшла з української території на російську, а не навпаки [73, с. 224].

Щодо музичного синтаксису, згідно тверджень Л. Капустіної, музичні фрази не повинні бути занадто довгими, потрібно відділяти повтори слова. Обов'язковим має бути правильне дихання або бездихальна цезура. З цього огляду слід зважати на всі коми та крапки в словесному тексті, на каданси [73, с. 224]. Тут помітні перегуки зі спостереженнями Жана Клода Вейлана, почерпнутими зі старовинних трактатів. Спираючись на пораду Й. Кванца «ноти не повинні виглядати склеєними», французький дослідник зауважив, що «музичний твір, яким би гарним не був, без „артикуляційних мовчань” не мав би більше витонченості, ніж народна пісня з Пуанту» [149, с. 11]. Тому, одночасно зі загальною цінністю кожної ноти, підкреслив вагу тривалості мовчання. Крім того, та ж сама нотна вартість у виконанні не реалізується всюди однаково, інтонується по-різному [149, с. 11]. Таку манеру співу науковець назвав «аерованою» (повітряною) [149, с. 15].

²⁰ а вони нерідко вживалися і в партесній, і в західній бароковій музиці для вираження скорботи чи зі зображальною метою (плач, ридання), як писав Р. Стельмашук [99, с. 102]. І взагалі «замилування дисонансом становило спеціальний інтерес для музики епохи Бароко» [100, с. 178].

Стосовно досягнення композиційної цілісності твору Л. Капустіна ствердила про залежність цього чинника від темпових співвідношень. Темпи, своєю чергою, обираються згідно емоційного змісту музики. Н. Ключинська так само наголосила на бароковому розумінні темпу твору «як засобу музичної експресії» [58, с. 41]. Та, якщо ця дослідниця допускає відповідне використання «можливостей його (темпу – М. Г.) агогічних відхилень» [58, с. 41], то Л. Капустіна вважає, що найчастіше вживаним для фігуральних творів є темп спокійного серцебиття. Не менш важлива рівномірність пульсації, сповільнення застосовуються лише перед останнім акордом. Значні сповільнення або пришвидшення не характерні, це – прикмета романтичної манери виконання [73, с. 225]. Крім темпу, найбільше сумнівів у процесі інтерпретації пратесної музики виникає стосовно кульмінаційного моменту фрази. Для правильного вирішення цього завдання важливе розуміння тексту, у зв'язку з чим інколи варто звертатися до знавців (філологів, славістів). Висновки диригентки полягають у тому, що по-перше, історично коректне виконання є для неї базовим орієнтиром; по-друге, партесні концерти співати важче, ніж західноєвропейську барокову музику – можливо, з причини підтримки останньої інструментами. Л. Капустіна висувала також рекомендацію для педагогів: під час навчання хормейстерів їх потрібно неодмінно знайомити із фігуральною музикою [73, с. 226].

При кафедрі старовинної музики НМАУ 2002 року виник ансамбль григоріанського співу «Dominica», що в складі 9 студентів-музикознавців, а також студентів регентського відділу Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (художній керівник – тоді старший викладач, тепер доктор мистецтвознавства, професор Ольга Зосім), зайняв особливу виконавську нішу. Колектив уперше «переріс» систематичні виступи у стінах академії й вийшов назустріч широкій публіці 2004 року, коли взяв участь у II фестивалі літургій-мес «Через століття та країни», який відбувся у костелі Св. Олександра у Києві. Тоді виконали григоріанську

месу «Cunctipotens Genitor» – складову частину «Приходської меси» Франсуа Куперена. Про цю подію, її унікальну молитовну атмосферу та глибоку змістовність писали київські критики й, зокрема, відзначали майстерну інтерпретацію меси видатного французького композитора та клавесиніста, найбільш талановитого з родинної династії Куперенів. Завдяки ансамблю «Dominica» його творчість була представлена в новому світлі [14]. Опісля виступили там же на Різдвяному концерті, а на конкурсі фольклорного, естрадного та академічного мистецтва, в рамках фестивалю Національних культур Криму «Золота колиска» у Ялті, поєднали конкурсні змагання з концертами у храмі Непорочного Зачаття Богородиці.

Як зауважила О. Зосім у нарисі «Григоріанський спів сьогодні й завтра» (знаходиться в рукопису), до 2005 року професійних колективів, які б спеціалізувалися на григоріанській монодії, не існувало. Лише деякі хори Західної України могли запроваджувати поодинокі вкраплення до своїх програм. Хорал звучить час від часу в католицьких осередках на богослуженнях або на невеликих концертах, підготовлених семінаристами або братами з католицьких орденів. Основну причину рідкісного виконання григоріанських співів художній керівник побачила в специфіці самої музики, яка потребує уважного вслухування й виграє всіма своїми барвами лише у місці призначення – у храмі. Тим не менше, учасники ансамблю за допомогою керівника, яка є знаною дослідницею духовних пісень різних релігійних конфесій²¹, робили все, щоби вияскравити ці музичні барви, наблизити їх до українського слухача, незалежно від приміщення, хоча, за твердженням О. Зосім, григоріанський спів вимагає підготовлених слухачів. У хоралі потрібно не лише озвучити музичну сторону піснеспівів, а старатися відтворити те, що є поза-, вірніше,

²¹ Перед заснуванням і за період діяльності ансамблю О. Зосім опублікувала, зокрема, такі статті: «Категорія „сакральне” у сучасній мистецтвознавчій та культурологічній науці», «Західноєвропейські духовні пісні на східнослов'янських землях», «Літургії латинського обряду на сучасному етапі», «Українська духовна пісенність: літургійні паралелі» та багато інших, що стосуються генези, історії, стилкових ознак літургійних і паралітургійних жанрів, а також прикмет спорідненості західноєвропейського та українського духовнопісенного репертуару.

надмузичним, інтерпретуючи глибоко приховану від поверхового сприйняття внутрішню сутність цієї музики. Саме тому в ансамблі «Dominica» переважали студенти-музикознавці, які прагнули, окрім своєї прямої спеціальності – оволодіння знаннями про музичне мистецтво – стати виконавцями зразків найдавнішого шару європейської музичної культури.

Згодом концертні програми з латинських Великопісних антифонів, Великодніх піснеспівів, григоріанських мес і гімнів, амвросіанських піснеспівів урізноманітнилися українською монодією (Великопісний піснеспів «Ісусе Христе, Господи мій», піснеспіви Осторозького напіву та Великого Печерського напіву), а також адвентовими піснеспівами (польською мовою). До участі в одному з конкурсів 2005 року були підготовлені «Херувимська пісня» Кирила Стеценка й «Нехай повні будуть уста наші» Порфирія Демуцького. Важливо, що колектив, який тримався на ентузіазмі студентів до 2016 року, надавав їм можливість реалізувати себе як артистів із неординарним сакральним репертуаром.

2006 року в Києві хормейстерка (пізніше керівник) Хору Регентів Жанна Гончаренко заснувала вокальний ансамбль «Alitea» (з гр. «істина», «правда»). Його творчий задум полягав у тому, щоби відроджувати та виконувати хорову музику Середньовіччя та Відродження, а також західноєвропейського та українського Бароко. Саме пошук істини в художньому образі, інтонованому слові, вокальній красі, досягненні музичного стилю твору став творчим кредо колективу. Підґрунтям утілення цього кредо послужили збирання унікального нотного матеріалу XII-XVII століть для розширення репертуару та кропітка дослідницька робота над коректністю його інтерпретації. У концертних програмах ансамблю сусідували українські та інонаціональні духовні й світські пісні; середньовічна західноєвропейська монодія, візантійські гімни, ренесансова і барокова церковна поліфонія видатних майстрів (Джованні Палестрина, Орландо Лассо) та менш знаних (Ораціо Веччі, Томас Морлі, Джованні

Джакомо Гастольді), зразки знаменного й демественного розспівів, ірмоси, партесні концерти. Поміж тематичними концертами найбільшим успіхом користувалися «Величаю страсти Твоя», «Великодня програма», «Італійський дворик», «Різдвяні піснеспіви», «Колядки народів світу», «Європейські колядки», «Старовинні канти» та багато ін. Концерти духовної музики нерідко відбувалися у храмах різних конфесій і монастирях, окрім того, ансамбль супроводжував співом літургії.

Плідною виявилася спільна діяльність «Алітеї» з інструментальними колективами «Silva rerum» (керівник Т. Трегуб) і ансамбль Костянтина Чечені. Художнім відкриттям стали виступи з танцювальними осередками: «Джойссанс» (керівник Наталя Скорнякова), театр історичного танцю «A l'entrada» (керівник Ярослава Прокопчук), гурт «Хорея козацька» (керівник Тарас Компаніченко) на київських фестивалях співу й танцю «Коло муз» і на спеціально організованих проєктах, зокрема, «Українська шляхетська культура XVII ст.».

Художній керівник і диригентка Ж. Гончаренко володіє багатим виконавським досвідом, накопиченим у роботі з церковними хорами (зокрема, з 2003 року ще як регент молодіжного хору Свято-Макаріївського храму в Києві), на майстеркласах і школах давньої музики в Чехії, Голландії, Словенії, у спілкуванні з польськими й швейцарськими фахівцями ІІВ, а також у ансамблі «Музичні асамблеї», де співала у 1997-2005 роках. Вельми насичене артистичне життя, виступи на численних фестивалях, майстеркласах, концерт-фестах і конкурсах у Києві, інших українських містах і Празі підтвердили високий виконавський рівень ансамблю «Alitea». У столиці України «Alitea» давала концерти й у закладах освіти (Університет Шевченка, Києво-Могилянська академія, Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова тощо) та інших найрізноманітніших локаціях, таких як Мала опера, музеї, Інститут релігійних наук ім. Фоми Аквінського, Шоколадний будиночок, Мистецький арсенал, Київський будинок вчених, Будинок Петра тощо.

«Alitea» співпрацювала з культурними й науковими інституціями: Національний заповідник «Софія Київська», Національний історико-культурний заповідник «Києво-Печерська Лавра», Національний музей народної культури ім. Івана Гончара, Національний музей західного та Східного мистецтва Богдана та Варвари Ханенків, ІМФЕ імені М. Т. Рильського та ін. Прикметною рисою ансамблю, який функціонував до початку повномасштабного вторгнення російських окупантів, було те, що керівник і вокалісти радо відгукувалися на запрошення виступити на різноманітних благодійних заходах, зокрема, в лікувальних закладах, перед дитячою аудиторією тощо²².

Шість вокалістів-професіоналів, випускників і студентів вищих музичних закладів освіти Києва, колишніх співаків Свято-Троїцького Іонінського монастиря, 2006 року згуртувалися в ансамбль «ConCord» і виступили на презентації нотної збірки «Партесні концерти XVII–XVIII ст.: з Київської колекції» (підготовленої та упорядкованої Н. Герасимовою-Персидською, з її ж вступною статтею та коментарями). Захід відбувся в НМАУ 2007 року. Дебют секстету показав щире захоплення невідомою доти музикою українського бароко, яка поставила перед виконавцями непросту ціль адекватного стильового донесення її образно-духовного сенсу. Попри те, що вони добре впоралися з цим і записали 2010 року вивчений духовний репертуар на диску (його високо оцінили, зокрема, в Канаді), виключно у форматі ІІВ не залишилися, значно розширили свій репертуар. Святкуючи у 2017 році 10-річчя ансамблю, демонстрували широкий діапазон стилів і жанрів: від колядок різних народів – до попмузики й джазу [82]. Певний час у «ConCord» (вже тоді квінтеті) співав раніше згаданий Дмитро Савон, який згодом став керівником ансамблю старовинної музики «Sentire» та захистив кваліфікаційну працю про мотети Й. С. Баха.

²² Матеріали та відомості про діяльність ансамблю були люб'язно надані Жанною Гончаренко авторці дисертації.

Хормейстер і педагог Наталія Даньшина (Хмілевська) відома, як засновниця, співачка та керівник кількох ансамблів старовинної вокальної музики («Vox animae», «Partes» і хору «Б.А.Х.»), крім того, як солістка ансамблю барокової музики «La Cesta». Ще на початку 2009 року під керівництвом Н. Даньшиної вперше виступили з відповідним репертуаром шість співаків: 2 сопрано, мецосопрано, контра-тенор, тенор і бас. У квітні цього ж року вперше фігурував ансамбль «Vox animae» у складі 5 осіб на програмці концерту зарубіжної старовинної вокальної музики XVI-XVII століть (камерно-хорові та камерно-вокальні твори К. Монтеверді, Г. Перселла, О. Веккі та інших зі супроводом клавесина та блок-флейти). Для поглиблення теоретичних компетенцій Н. Даньшина зайнялася науковою роботою, яка 2013 року увінчалася захистом кандидатської дисертації «Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики». Майстер-клас виконавців із Швейцарії – вокалістки Евелін Габб і лютниста Тоні Рулея, які викладали у Школі Канторум Базілієнсіс – надав Н. Даньшині вирішальний імпульс до відновлення активізації виконавської творчості ансамблю.

Професійний колектив «Vox animae» спеціалізувався винятково на західноєвропейському репертуарі. Коли того вимагала програма, запрошували інструменталістів (скрипалі, клавесиністи, флейтисти). Виступали з випускниками класу С. Шабалтіної, зокрема, Н. Сікорською, з інструментальним ансамблем «La Cesta». Починали з італійської музики пізнього Відродження (кінця XVI – початку XVII століть), далі засвоювали англійську, німецьку. З церковної спадщини залучали твори пізнішого періоду (К. Монтеверді). З італійським музикантом і педагогом Клаудіо Кавіною підготували до постановки оперу-ораторію Еміліо де Кавальєрі «Дійство про душу й тіло». Організували й провели проєкт «Школа Канторум Базілієнсіс в гостях у НМАУ».

У ансамблево-хоровій роботі Н. Даньшина керувалася кількома концептуально-інтерпретаційними засадами. Головним завданням, на її

думку, було передати суть і смисл старовинної музики, а не форму подання, адже повністю відтворити тогочасний контекст виконання неможливо. Ансамблісти працювали з сучасними партитурами, але як керівник, вона знаходила факсиміле, щоби перевірити й уточнити деталі нотних текстів. Слуховим орієнтиром було західноєвропейське виконання. В такому стилі ансамбль записав диск «*Cantate Domino*», який показав, що до «формули» стильної інтерпретації від Н. Даньшиної ввійшли «щоденна праця плюс любов до своєї справи» [75].

Зі середини 2019 року Н. Даньшина почала роботу над партесними творами, до того часу вони лише зрідка включалися до програм зі західноєвропейської музики. Ансамбль «*Vox animae*» перейменували на «*Partes*», оскільки нову фазу його існування позначила більша концентрація на провідному музичному жанрі українського бароко. Першими були твори М. Дилецького, а також анонімні партесні зразки. Попереднє опанування зарубіжного духовного репертуару дозволив зробити деякі порівняння. А саме, Н. Даньшина помітила спільність основних принципів композиції партесів зі західноєвропейською музикою, але ствердила про наявність особливостей українського мелосу, що нагадує народні поспівки, кантові традиції чи навіть візантійський знаменний розспів. Дуже характерним для партесів є принцип контрасту: чергування дуольних і тріольних розмірів і ритмів, *tutti* і *solo*, високих і низьких регістрів [73, с. 227]. Загалом контрастність розглядається дослідниками, як підвалина, що лежала в основі усього мистецтва українського Бароко: Анатолій Макаров характеризував його як суміш елементів «реального та ірреального, розумного й алогічного, звичайного і надприродного, буденного й містичного» [71, с. 64].

Вагомими стилетворчими чинниками партесного співу Н. Даньшина назвала, по-перше, виконавський склад – адже в більшості таких творів кожену партію потрібно виконувати сольо, інакше набагато важче передати афект, виразність і віртуозність, закладені в цій музиці (особливо

це стосується верхніх партій, бо вони є найбільш віртуозними); по-друге, достатньо високий вокально-технічний рівень майстерності виконавців (чоловічі голоси повинні володіти мікстовою манерою, переходити на «напівмікст» або фальцет, а діапазон басових партій може сягати близько двох октав) [73, с. 227].

Цінним є досвід колективів Н. Даньшиної стосовно експериментів зі співом у різних частинах храму (напр., з балконів, біля вівтаря), внаслідок чого було виявлено абсолютно різні акустичні результати. Найприродніше, на її думку, «виконання звучить з балкону, тому що тоді найкраще озвучується весь простір храму, це нагадує янгольський спів» [73, с. 227]. Музичний синтаксис повністю залежить від словесного тексту, тому необхідно проаналізувати, як будуються фрази, які в них змістові акценти, на які слова припадає кульмінація або каданс. Відносно агогіки диригентка дотримується принципу темпових відхилень лише в межах однієї долі такту. Сама ж пульсація залишається незмінною в одному великому епізоді, крім кадансів, які можна «притримувати» [73, с. 227]. Ці та інші техніко-стильові тонкощі докладно опрацьовувалися згідно відомостей із давніх і сучасних теоретичних джерел, власних наукових положень, інтуїції досвідченої виконавиці та запроваджувалися нею до артистично-хорової діяльності.

У праці з ансамблем «Partes» диригентка продовжувала освоювати нові горизонти старовиної музики, як західноєвропейської, так і української, особливо відколи колектив став частиною «Open Opera Ukraine» – соціально відкритої культурно-мистецької організації, заснованої 2017 року, яка займається історично орієнтованим виконавством і пропагує головню барокову музику. Н. Даньшина (Хмілевська) ввійшла до керівного складу організації як артистична директорка, поряд із генеральною продюсеркою Галиною Григоренко та програмною директоркою Анною Гадецькою.

Поміж ініціатив «Open Opera Ukraine» окремої уваги заслуговує проєкт «Musica Sacra Ukraina: Партесний вимір», започаткований 2019 року у форматі лабораторії, в якій учасники ансамблів «Partes» під керівництвом Н. Хмілевської, «Мусикія» під орудою Ігоря Коломійця та «Lviv Opera Chamber Choir» на чолі з Вадимом Яценком вивчали рукописи партесних творів, працювали над їх виконанням та записами. Проєкт «Musica Sacra Ukraina: Партесний вимір» «вкотре підтвердив важливість спадкоємності дослідницького досвіду і залучення до активних мистецьких практик напрацювань науковців попередніх поколінь» [57, с. 140]. Результатом поєднання дослідницьких і мистецько-виконавських зусиль став компакт-диск «Musica Sacra Ukraina» – десять чотири- й восьмиголосих концертів М. Дилецького та три концерти невідомих авторів у виконанні ансамблю «Partes», а також сім концертів Германа Левицького та літургійні твори Грицька, озвучених ансамблем «Мусикія» (керівник якого І. Коломієць розшифрував Службу Божу Грицька та редагував концерти Г. Левицького, розшифровані Б. Дем'яненком). 2021 року записані композиції були виконані на міжнародному фестивалі «Odessa Classics» у виконанні «Lviv Opera Chamber Choir», а ще за рік організація «Open Opera Ukraine» реалізувала проєкт «Open Partes: Комунікація без меж», спрямований на пропагування партесної музики в різних регіонах України (Чернігів, Острог, Кривий Ріг, Сєвєродонецьк).

Свідчення соціальних устремлінь «Open Opera Ukraine» – поява 2018 року хору «Б.А.Х.» (бароковий аматорський хор) під керівництвом Н. Хмілевської, що функціонував, за словами А. Коляди, «не лише як колективна дія, а й енергетичний обмін та взаємна підтримка» [57, с. 142]. Цей хор разом із музикантами оркестру «Kryla» (перший в Україні професійний бароковий оркестр, заснований 2018 року) та з солістами ансамблю «Partes» виконали фрагменти «Різдвяної ораторії» Й. С. Баха у грудні 2021 року.

Вагомою подією під егідою «Open Opera Ukraine», Національної філармонії України та Національного будинку музики став перший міжнародний фестиваль «Kyiv Baroque Fest – 2024», в рамках якого відбувся концерт української хорової музики XVIII століття «Внемлите, людіє» за участю ансамблів «Partes» та «A cappella Leopoldis». Програма концерту включала шість двохорних композицій, серед яких «Внемлите, людіє» Максима Березовського та «Скажи ми, Господи» і «Возлюблю Тя, Господи» Андрія Рачинського. Виконання цих творів, що презентують пізнє українське бароко (А. Рачинський) та ранній класицизм (М. Березовський), вимагало як вокальної майстерності, так і розумово-емоційного «проникнення» в історичний контекст – «з глибини минулої доби, без нашарувань і стереотипів пізніших виконавських практик» [8], враховуючи тогочасні принципи музичної стилістики. У цьому плані цінними виявилися поради наукової консультантки проєкту Ольги Шуміліної, яка розшифрувала ці твори та підготувала до видання. Оскільки історично коректне виконання концертів вимагає від співаків усвідомлення змістовно-сміслових нюансів вербального компоненту, зверталися за фаховими вказівками до філологинь Т. Видайчук та А. Почтаренко, які досліджують вимову церковнослов'янських текстів XVIII століття.

На цьому київському фестивалі відбувся творчий дебют ансамблю «Terra Barossa», що сформувався 2023 року у стінах Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика як незалежне творче угруповання (що має постійний склад із однієї вокалістки та кількох інструменталістів – солістів філармонії, відомих львівських музикантів – і змінний, коли цього вимагає репертуар). Засновниця класу клавесину та Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, керівник ансамблю й одночасно його клавесиністка Анна Іванюшенко ще 2020 року організувала авторську серію філармонійних концертів Terra Barossa, що допомогло знайти однодумців

– дослідників давньої музики та її виконавців (у багатьох випадках першовиконавців), спільно з якими виступали на міжнародних фестивалях як у Львові («Віртуози», «Фестиваль давньої музики у Львові»), так і за кордоном – у Щеціні (Польща), Стокгольмі (Швеція). У рамках антикризового проєкту онлайн-трансляцій «Україна. Музи не мовчать», що охопили понад 10 тисяч слухачів, прозвучали програми ансамблю: «З Болоньї до Львова», «Музичні мости», «Європейські музи не мовчать» і ін. Налагоджена співпраця з Фундацією давньої Музики у Щеціні, з Центром давньої музики в Кельні (Німеччина) [1]. У листопаді 2024 року ансамбль відбув концертне турне Львів-Кельн-Київ із програмою, що включила твори композиторів, пов'язаних із Болонською академією (Арканджело Кореллі, Д. Бортнянського, М. Березовського, В. А. Моцарта, Джованні Батисти Фонтани та ін.), а також кант в опрацюванні Богдана Сегіна. Намір «Terra Varossa» сприяти розвитку львівської школи ПВ диктує високу якість підготовки, неординарність програм і активну міжнародну взаємодію.

2022 року авторитетний керівник ансамблів старовинної музики й науковець Н. Хмілевська була запрошена Богданом Плішем курувати вокальну частину новоствореного ансамблю «Liatoshynskyi capella Early Music Ensemble», що постав унаслідок трансформації (реорганізації) Ансамблю класичної музики імені Б. Лятошинського зі 40-літньою історією. Б. Пліш, який працював у колективі диригентом з 2013 року, саме в 2022-му став головним диригентом і, слухно зважаючи на сучасні світові тенденції у галузі інтерпретації давньої музичної творчості, вирішив відокремити від ансамблю самостійну мистецьку одиницю для ПВ. «Зараз ми живемо в період, коли через засоби інформації відкрився „океан” виконавської традиції старовинної музики. І я для себе відзначив, що у нас є певні відставання, які насамперед ґрунтуються на відсутності наукової бази, з якою працюють наші колеги в Європі» [93, с. 199-200]. Була сформована ідея пропонувати слухачеві зразки виключно високої якості, й

з цією метою організована компактна група, яка цікавилася цим напрямком, їздила на майстер-класи. Бо ж «ідеться не про один чи два виконавські аспекти, які можна вирішити під час репетиції, а про систему знань і навичок по виконанню старовинної музики, яка власне й формує цей стиль» [93, с. 200]. Відповідно збільшилася кількість акапельних хорових програм, окремих оркестрових програм і залишаються програми, що виконуються хором і оркестром разом. У випадках звернення до барокової кантатної музики «знавці» стають «своєрідними поводириями» цілого колективу. Така універсальність була йому притамана ще в час керування Віктора Іконника, тож Б. Пліш продовжує закладені визначним попередником фундаментальні алгоритми.

Ансамбль із успіхом виступав у низці європейських країн: Польща, Нідерланди, Франція, Іспанія, де представляв унікальний репертуар з музики західноєвропейського та українського Бароко. Практикуються концерти в Україні зі запрошеними диригентами (зокрема, з італійським маестро Антоніо Греко, який багато років працює у сфері давньої музики), що корисно для розвитку колективу. Поряд із універсальністю, його головний диригент Б. Пліш орієнтується на новаторство та найвищий рівень професіоналізму. Такими є «три кити», на яких тримається Ансамбль [93, с. 200]. У Києві виступи відбуваються у філармонії, оперному театрі, храмах (Андріївська церква, Кірха Св. Катерини). З нещодавніх досягнень – програми «Класика в Андріївській: *Musica dolorosa*», «*Vivaldi Universum*», «Ймовірна зустріч: Бах і Гендель», «День Баха», виступ інструментальної частини «*Liatoshynskyi capella Early Music Ensemble*» (керівник Наталія Фоменко) з всесвітньо відомим вокалістом із Німеччини, виконавцем давньої музики Андреасом Шоллем, на «*Kyiv Baroque Fest – 2024*».

Поява нових колективів, що спеціалізувалися на виконанні музичних творів XVI – XVIII століть, у різних містах країни (крім Києва та Львова, це Харків, Одеса, Суми), свідчить про те, що напрямок ІВ продовжував

знаходити однодумців серед музикантів і викликати стійке зацікавлення публіки.

З харківських колективів прихильність слухачів завоював вокальний ансамбль старовинної музики «Cantus Firmus» кафедри хорового диригування Харківського Національного Університету мистецтв імені І. П. Котляревського, який функціонував упродовж 2010-2022 років. Одна з ініціаторок і співачок колективу – кандидат мистецтвознавства Ганна Савельєва²³. Період творчої діяльності ансамблю позначений неодноразовою участю у Міжнародних і Всеукраїнських конкурсах та фестивалях, здобуттям звання лауреата, заснуванням спільного творчого проєкту «Мистецькі діалоги» з кафедрою оперно-симфонічного і хорового диригування ЛНМА імені М. В. Лисенка (концерт «Діалог епох, діалог культур», 2010), виступами у закладах освіти, Соборі Пресвятої Діви Марії (Харків) тощо.

2024 року в тяжких умовах російської агресії у цьому ж харківському мистецько-освітньому осередку виріс новий творчий колектив із студентів і аспірантів, очолений диригентом, доктором філософії Олексієм Фартушкою (колишнім співаком «Cantus Firmus»). Усе почалося зі запропонованої ним вибіркової дисципліни. Після кількомісячних екстремальних занять із вокалістами та інструменталістами у сховищі, університетський «Ансамбль давньої музики» вперше виступив у грудні цього ж року, а у травні 2025-го – на фестивалі Kharkiv Music Fest із програмою «Код: Гармонія».

Репертуар добирався за принципом балансу ансамблевих tutti та камерних опусів К. Монтеверді, Ж. Б. Люллі, Й. С. Баха, Г. Ф. Генденя, Ж. Ф. Рамо, Дж. Доуленда, Дж. Капсбергера, Р. де Візо та ін., запрошувалися солісти з інших міст (Києва, Дніпра). А також

²³ Як хормейстер студентського хору, у 2013-2022 роках, залучала до програм українську й зарубіжну старовинну музику; вже 2013 року організувала виступ із цим хором на XXIV Міжнародному фестивалі Bach-Fest (Сумська обласна філармонія).

враховувалися смаки виконавців і слухачів, які краще сприймають широко відому музику, тому менш знані твори презентуються поруч із «бароковими хітами», за висловом О. Фартушки. Керівник визнав, що давня музика завжди його захоплювала своєю естетикою, особливим звучанням, філософією. Бажання працювати в цьому напрямку посилилося після приїзду до Харкова «Open Opera Ukraine» із постановками барокових опер (зокрема, з'явився намір підготувати кілька номерів з опери «Коронація Поппеї» К. Монтеверді).

Усвідомлюючи вагу досвіду в історичній художній практиці, О. Фартушка часто слухає записи європейських колективів, які займаються ПВ, вивчає роботу таких диригентів, як Дж. Е. Гардінер, Н. Харнонкурт, Топ Копман, а також спілкується з Наталією Хмілевською. Мріє запросити європейських фахівців для майстер-класів. Читав лекції з цієї тематики у межах магістерського курсу для диригентів, що цінно для їхньої професійної різнобічності. Ансамблю вдалося придбати орган і клавесин, у планах – теорба. Загалом диригентові важливо не тільки «на чому» грати, але й «як», для цього музиканти багато працюють над стилістикою давньої музики, а саме, над штрихами, артикуляцією, звуковою атакою, фразуванням. «Це величезна робота – і для струнників, для духовиків, і для вокалістів» [35].

Українські ансамблі та хори, які виконували старовинну музику в руслі ПВ від кінця 1980-х років до середини 2025 року, можна розподілити на стабільні й принагідні колективи. До стабільних належать віддані адепти цього напрямку, до принагідних – такі, що лише долучалися до ПВ у певні періоди свого існування. Більшість розглянутих тут є стабільними, хоча зі змінним складом учасників. Те, чи ансамбль продовжить цю ексклюзивну працю, чи «універсалізується»²⁴, значною мірою залежить від керівника чи диригента. Набуття більшої концептуальності диригентського

²⁴ Втім, «Liatoshynskyi capella Early Music Ensemble» показав формат «принагідного універсалізму» в рамках ПВ, коли за потреби до приєднуються інші артисти з «Liatoshynskyi capella / orchestra», «Liatoshynskyi capella / choir» та «Liatoshynskyi capella» (хор і оркестр).

бачення старовинного твору як естетичного продукту доби, в якому відображається й авторська стильова неповторність, прямо пропорційно співвідноситься із доповненням артистичної діяльності науковими та виконавсько-методичними студіями (що демонструють західні колеги). Це сприяє виробленню доброго виконавського смаку. Такі колективи вдаються до різних способів діяльності та колаборації, не втомлюються шукати твори, які давно не звучали, обдумують підходи до їх інтерпретації та розширюють свою інфраструктуру. Все це значно полегшується у наш час завдяки діджиталізації, зокрема, стають доступнішими такі джерела інформації як архівні документи й матеріали, автографи й рукописи музичних творів, трактати й посібники, записи музичних виступів, а також сучасні теоретичні праці українських і західних музикознавців.

Вивчення репертуарного простору показало, що лише у трьох ансамблів із тринадцяти спершу переважали твори західноєвропейських композиторів. Тому майже одночасно з ними почалася репрезентація української старовинної музики, де першість мали надбання М. Дилецького, інших, менш відомих (І. Домарацького, Г. Левицького, Ф. Шеверовського, А. Цибульського) і невідомих (анонімів) представників епохи бароко та їхніх наступників (А. Рачинського, М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова, А. Веделя). Середньовічні ірмоси, а також західноєвропейські зразки найдавнішої літургійної гімнографії дещо рідше знаходять своїх інтерпретаторів.

Соціально-організаційний ракурс виявив, що навіть під час воєнного стану не припиняється ансамблево-хорова концертна діяльність у напрямку ПВ, з'являються нові колективи, заохочується участь аматорів. Крім того, помітні позитивні тенденції широкої студентської інклюзії та міжвузівської співпраці. На окремих особистостях ПВ можна простежити зростання від артиста-студента до керівника ансамблю чи хору (Ж. Захарченко, Д. Савон, О. Фартушка), а також різнобічність професійних ролей, інколи застосованих одночасно в кількох колективах

(Н. Даньшина-Хмілевська, Ж. Захарченко, А. Іванюшенко), що кореспондується з універсалізмом давніх музикантів.

Поруч із західноєвропейською старовинною спадщиною, українські ірмоси, гімни, партесні твори, канти, літургійні та паралітургійні композиції, духовні хорові концерти органічно вливаються у річище ПВ, отримуючи як відповідні сценічні втілення, так і теоретичні обґрунтування, рецензії, огляди. При тому вагоме значення для розвитку та перспектив сучасної науково-виконавської думки мають фундаментальні напрацювання музикознавців М. Антоновича, Т. Булат, Н. Герасимової-Персидської, О. Цалай-Якименко, Л. Корній, Ю. Ясіновського, О. Шуміліної, Ю. Медведика, О. Зосім, Н. Сиротинської, Є. Ігнатенко, І. Кузьмінського, Б. Дем'яненка та ін.

Отже, більше, ніж тридцятилітній досвід українських ансамблево-хорових колективів у царині ПВ, демонструє зростання зацікавленості музикантів і слухачів цією практикою, обумовлене потребою власної національної ідентифікації через максимальне наближення до історичних коренів: «ким ти є і чим гордишся» [7], розумінням давності національної традиції та її невіддільності від європейського культурного світу минулого, усвідомленням ролі давньої музики як вагомого інструменту єднання сучасного українського суспільства. На прикладах ПВ культурологи спостерігають актуалізацію «проблеми рецепції культури іншого як постійного відродження у часопросторі культури „золотої аури” великих епох і художніх стилів, мистецтво „відтворення” яких сприяє відновленню рівноваги й ідентичності» [25, с. 25]. Секрети впливу ПВ криються також у впорядкованості та гармонійності його внутрішніх засад, що впливають із непроминальних духовних цінностей самої музики – на протипагу хаосу, крихкості й непередбачуваності теперішнього світопорядку.

3.3. Барокова опера на українській сцені: особливості виконавських інтерпретацій опери «Дідона та Еней» Г. Перселла

Ще не надто численні сучасні постановки барокових опер на українській сцені («Дійство про душу й тіло» Е. де Кавальєрі, «Ацис та Галатея» Г.Ф. Генделя, «Дідона й Еней» і «Король Артур» Г. Перселла, «Алкід» і «Сокіл» Д. Бортнянського) та їхні стильові, драматургічні й виконавські особливості донині дослідниками вичерпно не висвітлювалися. Щодо львівської прем'єри опери Г. Перселла «Дідона й Еней» музикознавчі, культурологічні та критичні джерела відсутні. Про київську постановку, здійснену в рамках відкритої мистецької платформи «Open Opera Ukraine», написано переважно в науково-популярних та публіцистичних виданнях. Зокрема, це статті Жанна Закрасняної та Наталії Кречко, Олесі Найдюк, Тараса Шумейка та ін. До цієї вистави «Дідони й Енея» має відношення публікація Тетяни Гуменюк та Тетяни Кривошеї, присвячена філософським аспектам функціонування культури бароко в сучасному національному мистецтві. А. Коляда розкрив організаційні питання постановок опер Г. Перселла та інших композиторів епох Бароко й Класицизму в Україні у контексті заснування та діяльності «Open Opera Ukraine». Проте специфіка українських інтерпретацій твору Г. Перселла в руслі ПВ, як також їхнє порівняння, ще не ставали предметом аналітичного осмислення.

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 непізнаванності істини» [25, с. 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, уявно-еталонний, наближений до автентики й безпосередньо пов'язаний з рухом ІВ, передбачає повне, без купюр, 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 О. 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 тощо; значне фінансування, обумовлене наявністю видовищних ефектів оперного сюжету; невідповідність глядача до глибокого сприйняття і розуміння барокової опери внаслідок певної статичності сюжетної дії [140]. Умовності жанру та складність постановки такого напрямку ІВ спричинили виникнення альтернативного – режисерського підходу до вистави.

Старовинні, зокрема, барокові опери почали ставити і в Україні з кінця ХХ століття. Український досвід ІВ донедавна обмежувався творчістю ансамблів, хорів і солістів, що спеціалізуються на вокальному та інструментальному репертуарі XVI – XVIII століть, як також участю наших музикантів у зарубіжних оперних постановках та філармонічних концертах.

Прем'єра постановки опери Генрі Персела «Дідона й Еней» у трьох діях (1689, лібрето драматурга Наума Тейта за поемою Вергілія «Енеїда»),

як вже згадувалося раніше, відбулася у львівському Органному залі 1995 року. До неї були залучені хор (хормейстер Ярослав Гнатковський) і камерний оркестр «Perpetuum mobile» під орудою диригента Георгія Павлія.

«Дідона й Еней» Г. Перселла (1689) – перший зразок цього жанру в історії англійського музичного мистецтва. У другій половині XVII століття, коли в континентальній Європі 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 [150], серед яких, зокрема, зразки жанру *semi-opera*²⁵ (широко представлені у творчості Г. Перселла), музично аранжовані шекспірівські п'єси та «маски»²⁶.

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, що витіснила розмовні діалоги. Лібрето опери присвячене трагічній історії кохання володарки Карфагена Дідони та героя Троянської війни Енея, який, підкоряючись волі обставин, відрікається від особистого щастя²⁷. Типове для театру бароко звернення до античної міфології з акцентуванням етичної проблеми конфлікту між обов'язком

²⁵ *Semi-opera* – характерний для епохи Реставрації музично-драматичний спектакль розважального характеру, що вирізняється чергуванням музичних сцен з розмовними діалогами, маскарадними сценами, використанням машинерії.

²⁶ 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.

²⁷ 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 подобі 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.

героя та його почуттями, в якому перемагає обов'язок, споріднює підхід Г. Перселла з багатьма оперними композиторами різних національно-музичних культур тогочасної Європи.

Львівська постановка відповідала історичним обставинам створення опери на замовлення – для дівочого навчального закладу з історичного лондонського району Челсі. Камерність як особливість стилістики та сприйняття лежить у її первісній драматургічній основі, що, зрештою, було притаманне й деяким іншим раннім бароковим операм. У ролі Енея виступив англійський співак Джордж Ньютон Фітцджеральд, решта акторів-вокалістів – зі Львова.

У короткій увертюрі закладено контраст образних сфер – стримано-величавої та моторно-схвильованої, спокою та руху. Особливістю оркестрового складу є дві гітари, що створюють затишну «домашню» атмосферу, та клавесин, який надає музиці специфічного тембрового забарвлення. Крім акомпанементу, гітарам доручено також інтерлюдію поміж вокальними номерами²⁸.

У першій дії відбувається зав'язка оперної фабули в арії служниці²⁹ Белінди (Наталія Романюк) про чесноти Енея та в репліці хору. Арія-відповідь Дідони («Ah Belinda») в супроводі basso continuo гітар разом із віолончеллю передає її сумніви стосовно ймовірності нерозділеного кохання за допомогою афекту смутку. Виконавиця ролі Олександра Линишин полонила трепетною лірикою, ніжністю та природністю *cantabile*, чистотою інтонації. Співачка з легкістю нанизувала орнаменти фраз із хроматизмами та модуляціями на строгі остинатні ходи акомпанементу, що безнастанно повторювався, нагадуючи пасакалію. «Мелодична лінія стає незалежною від баса в каденціях..., вони майже ніколи не зустрічаються в одному такті. Це означає, що мелодична лінія постійно дивує нас» [150, с. 50] – зауважив про цю арію Дж. Вестрап.

²⁸ Лібрето передбачало два танці у супроводі гітари (Dance Gittars Chacony з I дії та Gittar Ground a Dance з II дії), нотографія яких не була зафіксована.

²⁹ У деяких джерелах Белінда є сестрою Дідони.

Остинатну басову тему підхопив і розвинув оркестр. Речитатив Белінди та «іншої жінки», які розраджують Дідону, переходить у наступну арію Белінди, де експонується нова тема з танцювальним нахилом і квадратністю структури, яка аналогічно продовжується хором, потім самим оркестром, приваблюючи узгодженою відточеністю синкопованого ритму. Фугатоподібний хоровий епізод вклинюється в арію Енея, який зізнається Дідоні в коханні, хоча його спів більше наповнений меланхолією, ніж пристрастю. Белінда знову виражає свою підтримку цариці Карфагену, а хор із оркестром урочисто-радісно завершують першу дію.

Фантастичний колорит першої сцени другої дії внесений появою Чаклуна і двох відьом, попередженою звуками «грому» й коротким оркестровим вступом із пунктирним метроритмом трагічної ходи. Характерність ролі В. Сліпака-Чаклуна (баритон) максимально яскрава та імпозантна: кожний інтонаційний хід його партії змістовно-чітко проартикульований і володіє відповідною семантикою. Широка гама драматичних нюансів образу відбилася не лише у співі, а й на міміці та у пластиці тіла артиста. Чаклун разом із відьмами снують план для розлуки Енея та Дідони, дуєт відьом пронизаний готовністю до дій. Хор наче коментує їхню змову, в його кінцевому виступі аура таємничості посилена динамічними контрастами – відлунням фраз, що повторюються з різною гучністю. На більш схвильоване оркестрове завершення дії нашаровуються звукозображальні ефекти грому й блискавок (ударні та глісандо струнних).

У другій сцені другої дії спочатку панує пасторальність. У цьому ключі витримані коротка оркестрова інтродукція та арія Белінди про красу придворного саду, за якою слідує хорова похвала природі, побудована на канонічно-імітаційному розвитку мотивів арії. Далі відбуваються «діалоги»-речитативи Енея і Дідони, а також Енея з Духом (речитатив Духа-Меркурія виконаний В. Сліпаком як контратенором за кулісами в супроводі клавесина). Згідно підступного задуму Чаклуна і відьом,

Меркурій, начебто від імені Юпітера, наказує Енею покинути Дідону й Карфаген. Хоча Еней засмутився цією звісткою, він відчув обов'язок погодитися з «волею богів». Супровід арій «іншої жінки», Белінди та Енея позначений провідною участю віолончелі – *basso continuo* цього інструмента ясно прослуховується навіть крізь оркестрову тканину, а шляхетний тембр надає музиці ще більшої настроєвої проникливості.

Бадьоро лунає хор матросів із першої сцени третьої дії, у ньому відчутні народно-танцювальні ритмоінтонації. Контратенорове соло матроса виразно, з високою співацькою формантою виконав В. Сліпак, який після того миттєво перевтілюється у Чаклуна (баритон), щоби разом із відьмами радіти з приводу здійснення свого спільного плану та зловтішатися нещастям цариці Дідони. Здалека долинає «грім», що завжди супроводжує їх появу. Холодно-металеве звучання клавесину, який акомпанує дуету відьом, підкреслює їхній тріумф.

Фінальна сцена – трагічна розв'язка опери – наскрізь пройнята скорботою. У своєму драматичному речитативі Еней прощається з Дідоною. Хор із співчуттям коментує ситуацію. З метою її художньої переконливості композитор задіяв арсенал засобів, серед яких традиційні барокові риторичні фігури (*passus duriusculus* на низхідному тетрахорді інструментальних басів), короткі ліги-«зітхання», паузи, «емоційно афективна гармонія» (вислів Р. Тарускіна) на словах про «горе», імітаційні хорові перегуки тощо, а також деякі інновації. Знаменита передсмертна арія Дідони («When I am laid in earth»), що є кульмінацією третьої дії, викликала у Р. Тарускіна паралелі зі стилем венеційського ламенто «монтевердіївського походження». Дослідник звернув увагу на можливість створення «каталогізації імпортованих інгредієнтів» із цієї сцени, а саме, французьких, італійських, але водночас зазначив про «перселлівську неповторність» [141, с. 149]. Вона проявилася, зокрема, в інтерполяції додаткового каденційного такту, внаслідок якого вокальна лінія з рефреном «пам'ятай мене» розгортається асиметрично. Інші нетривіальні

прийоми – гармонічні, зокрема, рясні хроматизми, насичення супроводу альтерованими гармоніями, «оманливі» каданси [141, с. 149]. Словами Дж. Вестрапа можна уточнити, що «гармонічна майстерність Г. Перселла спрямована на кілька ефектних ухилень від каденції, щоб ніде не було монотонності» [150, с. 48]. Все це сприяє зворушливому втіленню душевного болю головної героїні.

Загалом музична мова «Дідони й Енея» виявляє 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, насиченою хроматичними звуками. Зближення з італійською оперою-*seria* виявляються у трьохактній структурі дійства, у типових стилістичних прийомах (інтонаційних зворотах та фактурних формулах). 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), контрастність матеріалу відповідно до розвитку сюжету (епізоди чаклунства, лірична ідилія закоханих Дідони та Енея, пасторальні епізоди, народно-побутовий колорит у сцені матросів).

Незмінна присутність упродовж вистави хору, оркестру та дійових осіб із кожної сцени дозволила рецепієнтам більше зосередитися на музиці та перейматися почуттями, які вона доносить. Це також морально-етичні уявлення, що впливають із барокових антиподів добра й зла, обов'язку та кохання, вірності й підступності, правди й облуди, емпатії та бездушності.

Виконавці продемонстрували коректний у стильовому відношенні вокал, релевантний до основних принципів ПВ: дотримання автентичного музично-поетичного тексту, природність звуковидобування, дихання та фразування, контрольоване використання вібрато, легкість виспівування колоратур тощо. З акценту на камерності драматургічних рішень впливала

тісна взаємодія й злагоджена співпраця диригента, оркестру, хору та солістів, попри те, що «в рамках театральної вистави кожний компонент виконує свої власні функції» [112, с. 78]. Хор, у партитурі якого суміщені поліфонічні та гомофонно-гармонічні фрагменти, прозвучав бездоганно, у повній гармонії почуттів із іншими виконавцями (або контрастуючи з ними), з урахуванням особливостей терасоподібної динаміки. Інструментальна частина опери виявила, серед іншого, формотворче значення, долаючи статичність візуального ряду та цементуючи окремі ланки музичного полотна в одне ціле, налаштовуючи на конкретний образний стрій або ж підсумовуючи розвиток подій. Завдяки прекрасному відчуттю мінливості барокової ритміки та відтворенню тонких агогічних нюансів оркестр послужив надійною опорою солістам і хористам. Усе це дає підстави стверджувати, що львівська постановка опери Г. Перселла «Дідона й Еней» представила уявно-еталонний підхід до інтерпретації, для якого властиве максимальне наближення до історичних естетико-стильових орієнтирів.

Ця ж опера була представлена 2019 року в рамках міжнародного проєкту під егідою мистецької платформи Open Opera Ukraine київській публіці, а згодом і публіці інших українських міст. Керівники проєкту задекларували постановку як явище ІІВ.

Оскільки авторська партитура Г. Перселла втрачена (збереглося 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. 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 зазначав Н. Харнонкурт, «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» [105, с. 29]. Отже, інструментування барокового твору є одним із базових засад ПВ.

У київській 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 проєкту³⁰): 6 скрипок, 2 альти, віолончель, контрабас, барокова і ренесансна гітари, теорба, 2 продольні флейти, 2 клавесини, орган, великий барабан, тамбурин, бубон, перкусійна секція. 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» [105, с. 90].

³⁰ Зокрема, струнні інструменти були виготовлені з жильними струнами (з бичачих кишок), згідно з практикою майстрів XVII століття.

Ще одна важлива навичка, якою має володіти «історично інформований» виконавець – імпровізація, обов’язкова для практики музикування давніх епох. З цього приводу Б. Хейнс 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» [131, 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 гітарі) грали зарубіжні учасники проєкту.

Переосмислення барокового сюжету стало чи не найбільш поширеним явищем режисерського театру на межі XX – XXI століть, що фактично «зламало» 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 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 концепціях сценографії, декорацій. На думку М. 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 супер-героїв» [111, с. 11]. Виконання музичної

частини опери в ідеальному розумінні має відповідати оригінальному тексту, зберігаючи технічні й темброві особливості, як у випадку підходу, близького до автентичного, 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» [110, с. 71].

Успішне засвоєння усіх означених засад продемонстрували на сцені київські співаки: як солісти, так і хористи. Невеликий хор (14 осіб), основу якого складав ансамбль старовинної вокальної музики «*Vox animae*» під орудою Н. 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 (Т. Журавель). Ця роль, наділена Г. Перселлом значною виразністю й технічною складністю вокалу, викликала зацікавлення режисерки-постановниці Тамари Трунової, спонукаючи до її кардинального переосмислення. Так, Белінда із помірковано дружелюбної особи, яка за змістом лібрето всіляко підтримує головну героїню Дідону (Інна Гусєва), перетворюється на підступну заздрисницю, що бажає захопити її трон. 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, у київській 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 корабель Енея, а наприкінці дійства відпливає. 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. Особливе значення мала й кольорова гама, в якій переважали сині й фіолетові відтінки, символізуючи глибину, таємничість, містицизм та дуалістичність буття, характерні для барокового світогляду.

Якщо порівняти дві проаналізовані постановки, то насамперед варто зазначити, що вони відповідають стандартам ПВ завдяки високому артистично-технічному рівню вокальної та інструментальної складових (щоправда, англійський виконавець Дж. Н. Фітцджеральд хоча й співав стилістично вірно та інтонаційно чисто, але ніби «для себе», на закоханого героя він зовсім не скидався, бо жодного разу навіть не подивився на Дідону, на відміну від тісного взаєморозуміння двох відьом, вираженого через їхню зорову комунікацію). Разом із тим, є суттєві відмінності на

інших рівнях. Це майже академічна строгість камерної інтерпретації опери Г. Перселла у Львові під орудою теоретично компетентного диригента, зі значним досвідом сценічної практики, який не робив у тексті жодних купюр, трансформацій тощо. Строгість притаманна також зовнішньому боку вистави-«антиспектаклю», позбавленої сценографії, яскравих костюмів, декорацій, спеціального освітлення та інших оперних реквізитів. Щодо рухливості хористів, то ніхто не знає, як було на прем'єрі 1689 року, проте такі дії явно не «вписалася» б у запропоновану у Львові манеру постановки. Тому названі уявно-еталонні рішення, безперечно, більше тяжіють до історичної достовірності.

Натомість у Києві диригент–постановник і режисерка-постановниця внесли свої «правки». Якщо Н. Кожухар сформував на власний розсуд оркестровий склад (багатший за тембровим розмаїттям, аніж на львівській виставі), і це не суперечило бароковим традиціям вільного вибору інструментів, то Т. Трунова переформатувала мотиви поведінки Белінди, причому не зачепила музично-поетичного ряду (що головне). Крім того, режисерка зробила наголос на візуальній видовищності постановки, використовуючи для цього особливі кольори костюмів, ходіння босоніж, а також різні засоби «перегукування» з нашим часом (сценографічний мінімалізм, порожній багатофункціональний квадрат, жердини [117], технічний пристрій – вмонтований екран). Тож цей режисерський підхід до постановки можна вважати комбінованим, у якому помітний синтез різностильових нашарувань. Якщо скористатися методологічною вказівкою М. Черкашиної-Губаренко про те, що «оперна поетика народжується на шляхах між драмо-, музико- і театроцентристським розумінням оперного мистецтва. Саме на шляхах, у живих процесах, не в канонах і остаточних результатах» [113, с. 24], то можна ствердити: у львівській інтерпретації опери музично-вербальна складова превалює, вбираючи в себе драматичну і заміщуючи суто театральну (як дію), а в київській усі три складові відіграють однаково важливу роль.

Висновки до Третього розділу

Творчі шляхи співаків і співачок В. Сліпака, Р. Меліша, О. Пасічник і Т. Журавель до ПВ були різні. Та вони уподібнилися, з одного боку, глибоким зануренням у теоретико-методологічні тонкощі стилістики давньої вокальної музики та досконалим опануванням її технічними прийомами, а з іншого – артистичною натуральністю й свободою, правдивим «вживленням» у кожний образ через комплекс спеціальних знань і практичних умінь, а також завдяки творчій інтуїції. Спільною для всіх стала інтегрованість у європейський культурно-мистецький контекст, яка визначається знанням мов, виступами у престижних оперних театрах, філармонічних залах, інших концертних майданчиках різних країн, лауреатством у конкурсах. Де би хто не проживав, співаків поєднала відданість і допомога своїй батьківщині в умовах надскладної воєнної дійсності, у випадку В. Сліпака – особиста участь у її захисті.

Унікальність цього артиста полягала передусім у надзвичайних можливостях голосового апарату використовувати певний час два типи чоловічого голосу – контратенора та баритона й остаточно оформитися як доволі рідкісний бас, що залишило яскраві сліди у концертній практиці ПВ. Це також феноменальний артистичний магнетизм усього творчого єства, голосу й тіла, духу й душі В. Сліпака. Контратенор Р. Меліш, який опанував засади вокального мистецтва Відродження та Бароко у найвідомішому спеціальному освітньому закладі Європи, вирізняється неординарною гнучкістю, тембровим розмаїттям і «аерованістю» вокалу. Активно виступає як оперний і концертний співак. Бере участь у різноманітних проєктах, навіть у телевізійному шоу з метою популяризації маловідомих вокальних творів композиторів минулих епох. Дві артистки – представниця української діаспори в Польщі О. Пасічник (ліричне сопрано) та Т. Журавель (колоратурне сопрано) – провадять багатогранну діяльність оперних солісток і концертних співачок зі старовинним оперним

і камерно-вокальним репертуаром, співпрацюючи з видатними диригентами, хорами, іншими співаками різних країн. О. Пасічник, крім того, є педагогом вокалу, дає майстеркласи із питань ПВ, в тому числі, в Україні. Видатні вокальні здібності, довершене оволодіння *bel canto* та спеціальними технічними прийомами, сполучені у співачок із чудовою зовнішністю і тілесною пластикою, що надають можливості для втілення широкого спектру ролей і образів.

Першою хоровою «ластівкою» ПВ в Україні став у 1990 році колектив із діаспори – «Візантійський хор» із голландських співаків під батuitoю М. Антоновича, що представив на батьківщині диригента найдавніші зразки її літургійної вокальної спадщини. Того ж року був заснований у Києві перший ансамбль «Artes Liberales» (керівник О. Холодова), який пропагував вокальні й вокально-інструментальні зразки «ранньої» музики (зарубіжної та української).

Від 1991 року число хорів і ансамблів, які прилучилися до такого роду виконавства, значно збільшилося. Виокремилися групи ентузіастів з різних регіонів (Київ, Суми, Львів, Харків і ін.), що відзначилися найбільшим інтересом до ПВ. Вони забезпечували інфраструктуру для цього руху: плекали колективи, знаходили рукописи чи факсиміле, поповнювали репертуар і виготовляли інструменти, прослуховували записи західноєвропейських виконавців давньої вокальної музики та робили записи власних виконань, започатковували фестивалі, налагоджували контакти з іноземними музикантами для майстер-класів, освіти наших музикантів, спільних міжнародних проєктів тощо. Можна назвати найбільш визачні особистості, які стали тонкими знавцями давньої музики й різнобічно приклалися до розвитку українського хорового та ансамблевого ПВ. Це композитор, педагог, науковець, ініціатор і керівник кількох ансамблів, а також засновник Фестивалю давньої музики Р. Стельмащук (Львів); співачка, педагог, хормейстер, керівниця кількох ансамблів і науковиця Н. Хмілевська-Даньшина (Київ); науковиця,

художня керівниця ансамблю «Dominica» О. Зосім (Київ); співак, диригент і керівник ансамблю «Музичні асамблеї» Д. Поддячий (Київ).

Вагомого соціокультурного значення ця галузь ПВ набуває у студентському середовищі: студенти різних спеціальностей з інтересом долучаються до хорів і ансамблів, що нерідко створюються в межах освітніх інституцій. Їх приваблює можливість відчувати себе в ролі першовідкривачів невідомої музики, а також потенціал фахового зростання. Поява нових колективів із історичними орієнтирами під час війни також свідчить про соціально-психологічні потреби молоді, яка прагне своїм мистецтвом доносити високі естетичні, етичні та гуманістичні ідеали широким суспільним верствам.

Аналіз постановки опери Г. Перселла «Дідона й Еней» у Львові виявив академічну строгість стилістики, вибрану з метою відповідності припущенням диригента про достеменне музичне звучання, розташування хору й оркестру, виходи солістів-артистів і «акустичну драматургію» (термін О. Холодової) залу. У київській постановці опери суміщено близькість до історичного стилю музичної складової з режисерським підходом до драматичного та театрального компонентів.

З огляду здійснення інструментовки опери на основі оригіналу-уртексту київська редакція відрізняється оркестровим складом, у якому значно більше взірців старовинного інструментарію. Дотримання засад вокального інтонування ПВ як у львівській, так і київській інтерпретаціях співпадають. На це вказують ознаки, характерні для стилю Г. Перселла, а саме, чіткість артикуляції, увага до фонетики англомовного тексту, відсутність форсування звуку, природність гучності й гнучкості співу, розрахованого на камерне приміщення, органічне пов'язання пластики голосу й тіла.

Комбінований режисерський підхід Т. Трунової до оперної постановки проявився у довільному трактуванні деяких ролей. Це повна трансформація образу Белінди з емпатичного на зловмисний, а також

гротескне переформатування образу Чаклунки. Однак, ці зміни стосуються суто зовнішньої поведінки та міміки артистів, а у другому випадку ще й кумедного вбрання. Таким чином, до концептуального задуму привносяться додаткові акценти – драматизація і комедійність, що відносяться водночас і до драми, і до театру (проте, як відомо, комедійні елементи в бароковій опері з'явилися дещо пізніше). Режисеркою обдумано й театральний простір (відсутність традиційної сцени з лаштунками, оркестрової ями), застосовано вкраплення стилістики мінімалізму й символізму в оформленні сцени й костюмів. Попри відважне «втручання» сучасної режисури в драматургію – і, як наслідок, у театральний бік опери, київська інтерпретація та, безумовно, львівська належать до артефактів ПВ на підставі збереження базових принципів цього руху саме музикантами.

ВИСНОВКИ

1. Опрацювання наукової літератури з тематики дослідження показало, що праці зарубіжних і українських дослідників, присвячені ПВ, як феномену музичної культури кінця XX – початку XXI століть, містять вагомі теоретичні та методологічні постулати. Справжнім компендіумом теоретичних і практичних відомостей можна назвати працю Н. Харнонкурта, де розкрито проблематику стилю давньої музики як поліаспектного явища, що включає проблеми артикуляції, фразування, темпів, динаміки, нотації тощо. Р. Тарускін наголосив на взаємозв'язках науки, виконавства та слухацької аудиторії, а також виступив проти строгих обмежень у цьому виконавському напрямку, оскільки історико-теоретична поінформованість надає більшої свободи для інтерпретації. Обґрунтування історії, теорії та естетики руху ПВ зробив Б. Хейнс, виокремивши такі його складові, як імпровізацію, інструментарій, підходи, стилі, форми історичного музикування та подавши аналізи виконань. Із залученням філософсько-теоретичних категорій часу та простору розглянув ПВ Д. Ірвінг, який означив давню музику як окрему культуру зі своїми естетичними цінностями. С. Шип розкрив специфіку ПВ крізь призму теорії семіотики та за допомогою поняття виконавської інтенції, яке базується на ретельному вивченні графічних знаків композиторського письма.

Опорним методологічним пунктом пропонованої дисертаційної роботи є трактування Р. Тарускіним сутності історично достовірного перформенсу як реалізації сучасних припущень про музичне звучання минулого, з чим варто погодитися та за можливості уникати терміну «автентичне» виконання. Міркування А. Беард про приналежність кожного твору мистецтва специфічному культурному контексту, завдяки чому твір стає унікальним, спонукає до вивчення сутності тієї унікальності, тобто, до поглиблення знань про зовнішні історичні умови його появи та внутрішній

емоційний зміст. Своєрідним продовженням цих міркувань є слушна пропозиція терміна «реконтекстуалізації» Д. Ірвінгом щодо виконавської практики, яка історизується завдяки відповідним компетентностям інтерпретатора в самому її процесі для відкриття «магії» музики. У методологічному плані важливою є теза Н. Харнонкурта про споріднення між інструментальною та вокальною музикою Бароко. Започатковані тоді тенденції «вокалізації інструментальної гри» та «інструменталізації вокалу», що взяли початок від мови, риторики, слова, знайшли відображення у вокальній і оперній творчості доби та продовжували розвиватися в наступні епохи. С. Шип висунув поняття «звукової форми» твору, адекватної історичному стилю та індивідуальному стилю композитора, осмислення та втілення якої передбачає екстравертивну інтерпретацію. На основі вивчення корпусу праць пропонується власна дефініція ПВ: *історично інформоване виконавство – феномен музичної культури, який зародився на початку XX століття, і проявляється у специфічній, історично й художньо переконливій виконавській діяльності, яка ґрунтується на реконтекстуалізації (термін Д. Ірвінга) музики давніх епох (Середньовіччя, Ренесанс, Бароко, Класицизм), що передбачає організацію інфраструктури для її теоретико-практичного вивчення та вироблення інтерпретаційної стратегії з урахуванням естетики доби, жанрово-стильових особливостей творів та відповідних умов для слухацького сприйняття.*

2. Доведено, що музикознавчі підходи до вивчення ПВ у ділянці вокальної музики є різнобічними, а також різноскладовими з огляду на багатогранну діяльність авторів як досвідчених виконавців, педагогів, організаторів. Ці підходи, що поєднують питання історії, теорії, естетики, практики й методики руху, виявлені у кваліфікаційних роботах, статтях, працях, опублікованих діалогах фахівців. Діалог Р. Вістрайха і Дж. Поттера присвячений виконавським і дидактико-педагогічним питанням. Акцентовано на необхідності диференціації процесів навчання

та засвоєння давньої вокальної музики, бо саме її дослідження стає навчанням, а засвоєння відбувається на практиці за допомогою консультантів, які не диктують, а радять. Праця К. А. Хеншоу сконцентрована на рухах і жестах, які використовуються вокалістами при виконанні барокового репертуару, посилюючи афекти та при відтворенні музично-риторичних фігур. Таку сценічно-вокальну практику досліджено в мистецтвознавчому та соціокультурному контекстах, починаючи від її античних витоків. М. Марченко проаналізувала виконання української партесної музики на сучасному етапі, створила модель інтерпретації партесного твору й методику роботи в «проектному колективі», а також сформулювала основні принципи ПВ, дотичні до проблематики своєї праці. У дисертації Є. Лазаревич пропонується алгоритм дослідницької роботи, що має передувати вивченню й виконанню творів, а саме, виявлення ознак, притаманних самій музиці (стиль, ідея, призначення, засоби виразності), епосі, умовам виконання (акустика, інтер'єр), складу виконавців, інструментарію, голосовим якостям та принципам звуковидобування. У кваліфікаційній роботі Л. Артюхової про еволюцію барокового сольного співу здійснено історичний огляд особливостей національних вокальних шкіл і проаналізовано давню методику вокального звукотворення й дихання. Це дало змогу сформулювати академічний, автентичний і синтезований виконавські підходи до сучасної інтерпретації давньої музики. Н. Даньшина звернулася до дослідження західноєвропейської хорової музики Ренесансу та розробила сучасний «еталон звучання» вокального твору цієї епохи. Виявлено специфіку інтерпретації жанрів мадригалу, меси та мотету та акцентовано на необхідності роботи з нотним текстом в оригінальному записі (за умови, що він існує). О. Табуліна деталізувала засади вокальної техніки вібрато, її застосування в різні історичні періоди, різновиди та художні завдання. Д. Савон зосередився на виконавській і редакційній проблематиці мотетів Й. С. Баха, а також визначив обов'язкові складові майстерності співака

музики Бароко – темпоритм, динаміка та артикуляція, градації яких підпорядковуються змісту словесного тексту й орфоепії німецької мови. Отже, вирізнилися основні музикознавчі підходи до вивчення вокального ПВ: історико-стильовий, спеціалізовано-жанровий, організаційно-дидактичний, інтегровано-аналітичний.

3. З'ясовано такі естетико-стильові засади та техніко-художні принципи виконання співаків В. Сліпака, Р. Меліша, О. Пасічник та Т. Журавель:

- використання широкого спектру вокально-виразових засобів ПВ (культура емісії голосу та вербальної вимови, специфічно-стильовий тембрально-регістровий колорит, образно-сміслова рельєфність, коректність дихання, інструментальні голосові обертони тощо);
- створення галерей образів – неповторних і незабутніх – завдяки органічному синтезу високого рівня вокалу, художнього перевтілення та естетичного впливу;
- трактування голосу не як самоцілі, а як інструменту для відтворення інтелектуально-психологічного змісту музики;
- дотримання вокальної барокової естетики, що проявляється у різнобічності трактування афектів (монообразних або контрастних), інколи з перебільшеними «сплесками» емоцій, а також із майстерно застосованими спеціальними технічними прийомами (різновиди колоратур та атаки звуку, *messa di voce* тощо). Жести, рухи тіла, вираз обличчя стають аналогами чи доповненнями емоцій і психологічних станів;
- доцільність і мистецька оправданість розглянутих гендерних замінів, а саме, виконання жіночих партій чоловіками й навпаки.

Базовими принципами українського ПВ у ділянці ансамблево-хорової музики XII–XVIII століть можна вважати:

- пріоритет камерного складу (5 – 16 учасників) вокального ансамблю (хору) акапела або вокально-інструментального ансамблю;

- робота спеціалістів над розшифруванням давньої нотографії, співаків із партитурами в оригінальній нотації або в максимально коректній фаховій редакції;
- увага до осмисленої інтонаційної артикуляції слів, при цьому домінування вербального компонента над музичним у середньовічних розспівах, синергія музики й риторики з опорою на теорію афектів, характерна для естетики бароко;
- роль темпу й агогіки як природних чинників кінетичного розгортання музичної тканини та драматургічної цілісності твору;
- дотримання тривалостей звучання та мовчання;
- створення інтерпретаційної парадигми віртуально-історичного стилю твору, яка враховує явні та латентні елементи музично-вербального тексту;
- зовнішні умови виконавства як додатковий засіб орієнтації на історичну достовірність, а також візуально-психологічного налаштування артистів і слухачів;
- звернення до фахівців-філологів для лінгвокультурного уточнення особливостей вербальної мови й вимови.

Особливостями естетико-стильових і технологічно-художніх завдань оперних постановок у руслі ІІВ є:

- відповідність жанру чи піджанру музично-театрального твору до умов приміщення, де він виконується (особливості акустики, дизайну);
- відтворення музично-словесного тексту опер за оригінальними партитурами без скорочень;
- наявність старовинного інструментрію в оркестровому складі, який має певні нормативно-кількісні стандарти, що, втім, допускають варіювання та заміни;
- участь котратенорів, які виконують партії кастратів; якщо є заміни статі, вони повинні бути релевантними;

- адекватність вокальних манер і мистецького рівня виконання партій солістами (володіння колоратурами, філіруванням звуку, *bel canto*, *agilita* та іншими вокальними техніками, виразність речитативу як мелодичної декламації);
- співвідношення міри експресивності співу та вживання жестів, міміки й рухів тіла згідно змісту вокальних номерів і засад теорії афектів;
- домінування поваги до музичного тексту та лібрето опери у режисерському підході до постановки, непереконливі метаморфози ідеї та фабули твору не схвалюються.

4. Виявлено, що в українській вокально-академічній практиці кінця XX – першої чверті XXI століття виділилися такі магістральні жанрові галузі розвитку ІВ, як ансамблево-хорова, камерно-вокальна та музично-театральна. Найбагатший жанрово-репертуарний діапазон усередині цих галузей належить ансамблево-хоровому співу. Ще до проголошення Незалежності у виконанні ансамблю «*Artes liberalis*», завдяки художній керівниці О. Холодовій, поряд із бароковими хоровими композиціями представників Венеційської школи і Г. Шютца (мотети, меси, псалми, духовні піснеспіви) прозвучали партесні твори М. Дилецького та анонімних українських авторів XVII століття. Найдавніші пласти української сакральної музики (ірмоси та партесні концерти) презентував «Візантійський хор» М. Антоновича з діаспори. Після 1991 року репертуарне поєднання зарубіжної і української музики переросло в усталену тенденцію, що постійно стимулювала до пошуків нових «старих» зразків, виконавсько-стильових паралелей між українською та західноєвропейською музикою.

Ансамбль «Хорові асамблеї» Д. Поддячого, який виконував барокову музику західноєвропейських композиторів В. Берда, Я. П. Свелінка, К. Монтеверді, Г. Шютца, Й. С. Баха, вперше залучив до репертуару Літургію М. Дилецького, крім його партесних концертів, а також канти й

псалми Ф. Прокоповича та Є. Славинецького. Ансамблі Р. Стельмашука зверталися, з одного боку, до ірмосів і барокової національної спадщини (літургійної і світської), а з іншого – до григоріанського хоралу, духовних пісень і церковної музики давніх західноєвропейських авторів. Хор барокової капели при ЛНМА імені М. В. Лисенка під керівництвом Л. Капустіної виконував нововіднайдені твори М. Дилецького, анонімні п'яти- й шестиголосі концерти (розшифровані М. Антоновичем), ораторії «Смерть Христа» К. Г. Грауна, «Стабат Матер» Дж. Б. Бонончіні та взяв участь у постановці опери Д. Бортнянського «Алкід».

Ансамбль «Dominica» (художній керівник О. Зосім) спочатку зайняв особливу виконавську нішу григоріанського співу. Згодом концертні програми з латинських Великопісних антифонів, Великодніх піснеспівів, григоріанських мес і гімнів доповнилися українською монодією. У концертному репертуарі ансамблю «Alitea» (художній керівник Ж. Гончаренко) – українські та інонаціональні духовні й давні світські пісні, середньовічна західноєвропейська монодія, візантійські гімни, ренесансова і барокова церковна поліфонія (Дж. Палестрина, О. Лассо), зразки знаменного й демественного розспівів, ірмоси, партесні концерти. Колектив «Vox animae» під орудою Н. Даньшиної спеціалізувався винятково на італійській музиці пізнього Відродження, а також англійській і німецькій. Поштовхом до перейменування «Vox animae» на «Partes» стала переорієнтація на український бароковий спів. Із нещодавно заснованих ансамблів – львівський «Terra Barossa» (керівник А. Іванюшенко) та «Liatoshynskiy capella Early Music Ensemble» (диригент Б. Пліш), які продовжують закладені попередниками репертуарні традиції і створюють нові, зокрема, тематичні концерти.

Зразки камерно-вокальних жанрів ПВ фігурують у репертуарі Р. Меліша, О. Пасічник і Т. Журавель. Із проаналізованих у дисертації це різдвяна пісня Г. Ф. Телемана «Новонароджена дитина» в супроводі інструментального ансамблю, мотет К. Монтеверді «Зізнаюся Тобі,

Господи» для голосу зі струнним ансамблем (О. Пасічник), пісня Г. Перселла «O Had I Jubal's Lyre» із вокального циклу для сопрано зі супроводом клавесина (Т. Журавель, О. Жукова), псалом 126 в обробці А. Вівальді для голосу зі струнним ансамблем, пісня Г. Перселла «Вдарте по струнах» зі супроводом інструментального ансамблю (Р. Меліш).

Музично-театральну галузь ПВ репрезентують жанр опери у піджанрах опери-seria та опери-buffa, а також жанровий гібрид опери-ораторії. Українські хори, диригенти та співаки брали участь у оперних постановках («Дійство про душу й тіло» Е. де Кавальєрі, «Ацис та Галатея» Г. Ф. Генделя, «Дідона й Еней» і «Король Артур» Г. Перселла, «Алкід» і «Сокіл» Д. Бортнянського), здійснених у різні роки й у різних містах. Крім того, у концертних творчих активах співаків В. Сліпака, Р. Меліша, О. Пасічник і Т. Журавель є багато арій із опер епох Бароко та Класицизму.

5. Доведено, що інтерпретації сольного співу В. Сліпака, Р. Меліша, О. Пасічник і Т. Журавель у галузі ПВ переконують у високому професійному рівні артистів, якого було досягнуто ґрунтовною освітою, природними здібностями та наполегливою працею над самовдосконаленням. Виняткове обдаровання В. Сліпака, що дозволило певний час виступати як контратенору й баритону, сприяло багатим можливостям звуореалізації, чим він скористався повною мірою при виконанні кількох ролей у опері «Дідона й Еней» Г. Перселла. У партіях з опери та в інших аріях, які виконував контратенором, продемонстрував опанування бароковим стилем і його необхідними прийомами, а саме, legato, динамічно-звукове вирівнювання фраз, підпорядкування виразовому афектові, вільне послуговування tempo rubato. Виконані баритоном характерні арії Чаклуна («Дідона й Еней») та Лепорелло («Дон Жуан» В. А. Моцарта) вражають розмаїттям інтонаційно-тембрового колориту та динамічних відтінків, артикуляційною рельєфністю. Що б не виконував В. Сліпак, його надзвичайна артистичність завжди складала одне ціле з

голосовим апаратом у екстравертивному процесі створення музичної образності.

Контратенор Р. Меліш є іншим психотипом артиста. Він чудово володіє своїм голосом, та йому краще вдається менше експресивна, спокійніша музика, де він може показати гнучку плинність і звукові переливи, а також максимальне дотримання довгих тривалостей. Ці якості та бездоганна інтонаційна чистота викликають аналогії з янгольським співом. Особливою проникливістю звучання Р. Меліш наділив твори свого репертуару зі сакральною тематикою, де технічні засоби (спосіб атаки ноти, динамічні й агогічні нюанси, легкість примхливого орнаментування) сполучилися зі щирістю молитовного настрою.

У надзвичайно об'ємному репертуарі співачки О. Пасічник (ліричне або лірико-колоратурне сопрано), що стосується ПІВ, твори різноманітних жанрів – від камерних пісень до сольних партій у операх і ораторіях. Спокій і динамізм, ніжність і сила, веселість і драматизм, м'якість і бравура складають широку шкалу підвладних їй мистецьких емоцій і психологічних станів. Ефектні оперні образи артистка передає через тісну інтеграцію з танцювальністю, як, наприклад, у ролі Клеопатри чи травестійного чоловічого персонажа у творах Г. Ф. Генделя. Легкість опанування будь-якою арією, партією, мотетом чи піснею та оперування різними прийомами і техніками – прикмети її індивідуального стилю. О. Пасічник властиві увага до слова та відповідних йому найдрібніших деталей фразування, артикуляції, темпоритму, дихання. Вокальна манера співачки завжди стилістично коректна й водночас вишукано-елегантна.

Віртуозне колоратурне сопрано Т. Журавель дозволяє їй невимушено долати будь-які фіоритурні й пасажні труднощі та звукові висоти. Разом із тим, вона органічно виконує драматичні партії та речитативи, утілюючи в них широку палітру образно-сміслових нюансів. Її інтерпретації давньої вокальної музики привертають увагу вмінням знайти особливі звукові барви, прозорістю рулад, розлогою динамічною амплітудою, природністю

ритміки й агогіки. Великого значення артистка надає міміці та пластиці жестів, що яскраво проявилось у партіях Белінди, Цариці Ночі, в арії з опери «Альчіна» Г. Ф. Генделя.

6. Встановлено внесок українських виконавців старовинної вокальної музики у загальноєвропейський рух ПВ кінця XX – початку XXI століття шляхом розгляду творчої діяльності окремих співаків, хорів і ансамблів. Ця проблематика має кілька векторів. Перший – співпраця в Україні. Зі самого початку заснування хорів і ансамблів їхні керівники консультувалися зі зарубіжними фахівцями ПВ, запрошували їх як на майстеркласи, так і для виступів із українськими колективами, що сприяло двосторонньому набуттю досвідом і обміну ним. У львівській постановці опери «Дідона й Еней» Г. Перселла (1995) виступив у ролі Енея англійський співак Дж. Н. Фітцджеральд, у київській постановці (2019) на старовинних інструментах грали зарубіжні музиканти. Спільні міжнародні концерти й проєкти реалізовували ансамблі «Artes Liberales» (концерт до 25-ліття свого існування зі швейцарськими музикантами), «Музичні асамблеї» (запросили знаного фахівця Д. Й. Хорінгі на майстер-класи в Києві), «Vox animae» (підготували до постановки оперу-ораторію Е. де Кавальєрі «Дійство про душу й тіло» з італійським музикантом К. Кавіною, проєкт «Школа Канторум Базілієнсіс в гостях у НМАУ»). Організація фестивалів давньої музики у різних українських містах значно пожвавила цей вияв міжнародних зв'язків. 2024 року на київському фестивалі барокової музики відбувся концерт інструментальної частини «Liatoshynskyi capella Early Music Ensemble» (керівник Н. Фоменко) з відомим вокалістом із Німеччини, виконавцем давньої музики А. Шоллем. Міжнародні комунікації є одним із генеральних напрямків роботи «Open Opera Ukraine», під егідою якої були запрошені відомі співачки Е. Кіркбі та О. Пасічник для проведення майстеркласів.

Другий вектор – співпраця за кордоном, а саме, навчання українських співаків у спеціальних школах або підвищення кваліфікації,

участь у зарубіжних фестивалях. Ансамбль «Музичні асамблеї» був запрошений на майстер-класи школи «Convivium» (Чехія) та школи давньої музики фундації «La Pellegrina» (Нідерланди). «A cappella Leopoldis» виступав на міжнародних фестивалях, концертах і форумах у Польщі, Німеччині, Україні, Швейцарії; «Alitea» – у Чехії, «Terra Barossa» – у Польщі та Швеції. Останній колектив співпрацює з Фундацією давньої Музики у Щеціні (Польща), з Центром давньої музики в Кельні (Німеччина), відбув концертне турне Львів–Кельн–Київ. Третій вектор – індивідуальні контакти й контракти визначних співаків, які були і є окрасою оперних театрів Західної Європи (В. Сліпак у Парижі, О. Пасічник – у Варшаві, Т. Журавель – у Будапешті) та інших престижних сцен. Загалом активна міжнародна комунікація в умовах воєнного стану є необхідною для утвердження європейського реноме нашої культури. Вагомий внесок ансамблів і співаків-солістів до сучасного загальноєвропейського руху ПВ визначається також пропагандою та популяризацією старовинної української вокальної музики, яка давно на це заслуговує.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. В. Стилевая эмансипация музыкального исполнительства и методология новой целостности анализа музыки. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Вип. 116. 2016. С. 144-149.
2. Ансамбль давньої музики Terra Barossa. Режим доступу: <https://philarmonia.lviv.ua>
3. Антонович М. Питоменності українського церковного співу. *Українська музика: наук. часопис*. 2013. Ч. 3 (9). С. 9-16.
4. Антонович М. П'ятиголосна партесна літургія с пам'ятка української музичної культури доби бароко. *Записки наукового товариства імені Т. Шевченка: Праці музикознавчої комісії*. Т. ССХХVI. Львів, 1993. С. 57-74.
5. Артюхова Л. Вокальна музика бароко у репертуарі сучасних українських співаків: актуальні тенденції, перспективи розвитку. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 59, том 1, 2023. С. 43–48.
6. Артюхова Л. Еволюція вокального стилю бароко та його відродження в українській концертно-виконавській практиці ХХІ століття: наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття доктора мистецтва. Київ, 2023. 114 с.
7. Бентя Ю. Віднайдені твори українських класиків ХVІІІ століття: музика, мова, історія. *The Claquers*. 09.09.2024. Режим доступу: <https://theclaquers.com/posts/13594>
8. Бентя Ю. «Partes» та «A cappella Leopoldis» презентують віднайдені хорові концерти українських класиків. *The Claquers*. 20.08.2024. Режим доступу: <https://theclaquers.com/posts/13510>

9. Берденников М. Мотеты И.С. Баха. И. С. Бах и современность: сб. статей / сост. Н. А. Герасимова-Персидская. Київ : «Музична Україна», 1985. С. 111-123.
10. Булат Т. П. Український романс. Київ : Наукова думка, 1979. 319 с.
11. Бояренко Т. В. Инструментализм арий bel canto в оперной музыке XVII- XIX столетий в концертном исполнении с фортепиано: дис....к. искусств. Одесса, 2015. 168 с.
12. Вишня О. Роман Меліш: це стереотип, що класична музика є нудною. Режим доступу: <https://varianty.lviv.ua>
13. Вовк І. Василь Сліпак. Харків : Фоліо, 2021. 122 с. Серія «Справжні герої».
14. Галаненко О. Творить молитву музикою. *Київській Телеграф*. 22-28 октября. 2004. № 3.
15. Герасимова-Персидська Н. Клавесин в прошлом и настоящем / С. М. Шабалтина. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя / Под ред. В. Храпачевой. Київ : Український пріоритет, 2013. С. 6-7.
16. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Київ, 2006. С. 3–8.
17. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII – XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.
18. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
19. Говорухіна Н. Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. праць. Вип. X / ред.-упор. Г.І. Ганзбург, І.Ю. Сухленко. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. С. 252-265.
20. Гожік Ю. Роман Меліш: «Якщо думатимемо про перфекціонізм, загубимо саму музику». *Музика*: укр. інтернет-журнал. 10 серпня

2020. Підготувала Ю. Пальцевич. Режим доступу: <https://muz.art.co.ua>
21. Гожік Ю. Тетяна Журавель: «Закохуюся в те, чим займаюся на даний момент». *Музика*: укр. інтернет-журнал. 14 лютого 2020. Підготувала Ю. Пальцевич. Режим доступу: <https://muz.art.co.ua>
22. Гончарук К. Ольга Пасічник: життєві та музичні принципи треба відстоювати. Режим доступу: <https://cultura.pl>
23. Грабовський В. Невизначальність форми мистецького твору в сучасних поетиках (про книгу Умберто Еко «Відкритий твір»). *Музична україністика: сучасний вимір*: Зб. наукових статей пам'яті композитора й музикознавця, д. мист., проф. Антона Мухи / ред.-упор. О. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 63-76.
24. Грабовський В., Граб У. Компенсована картина світу. До 80-річчя Святослава Крутикова. *Українська музика*. 2024 / 2 (49). С. 189-195.
25. Гуменюк Т., Кривошея Т. Рецепція «Perola Barrosa» (Дивовижна перлина) в сучасному художньому просторі України. *Вісник НАКККІМ*. № 1. 2019. С. 20-25.
26. 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*. 2024. № 1. С. 303–309.
27. Григор'єва М. С. Барокова опера в умовах «режисерського» театру: досвід сучасних українських постановок. *«Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції»*: зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 26-28 лютого 2024 року, НМАУ ім. П. І. Чайковського). Київ, 2024. С. 45–50.

28. Григор'єва М. С. Виконавський та викладацький внесок Ольги Пасічник у популяризацію вокального репертуару епохи бароко (до 55-річчя співачки). *Ювілейна палітра 2023: пам'ятні дати української музичної культури*: збірник статей за матеріалами VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (22–23 листопада 2023 року, СДПУ ім. А. С. Макаренка). Суми, 2024. С. 42–45.
29. Григор'єва М. С., Лігус О. М. Вокальна музика давніх епох у репертуарі українських колективів кінця XX – першої чверті XXI століття: дискурс історично інформованого виконавства. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 3. С. 27–32.
30. Григор'єва М. С. Історично інформоване вокальне виконавства у дзеркалі сучасних музикознавчих досліджень. *Українська музика: наук. часопис*. 2025. № 3. С. 28–34.
31. Григор'єва М. С. Українське вокальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття у контексті історично інформованого виконавства. Матеріали VIII Міжнародного наукового форуму молодих музикознавців «Україна і світ: вектори комунікації» (1–2 березня 2023 року, ЛНМА ім. М. В. Лисенка). Львів, 2023. С. 34–35.
32. Григор'єва М. С. Українська хорова музика XVII–XVIII століть у репертуарі сучасних колективів: дискурс історично інформованого виконавства. *«Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців»*: збірник матеріалів XXI Міжнародної науково-творчої конференції (22–23 квітня 2025 року, ХНУМ ім. І. П. Котляревського). Харків, 2025. С. 33–38.
33. Даньшина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батиста Люлі та Жана-Філіппа Рамо): автореф. дис. ...к. мист. (17.00.03 – муз. мистецтво). Одеса, 2010. 17 с.

- 34.Даньшина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики: дис. на здобуття ... к. мист. (17.00.03 – муз. мистецтво). Київ, 2013. 299 с.
- 35.Дербас М. Про складові успіху, постійну працю і позиціонування Ансамблю давньої музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Режим доступу: <https://num.kharkiv.ua>
- 36.Джулай Г. А. Метаморфози образу Орфея у французькій сольній кантаті XVII – XVIII століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. збірник. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 25-31.
- 37.Дмітрієва О. «Київський авангард» у діалогах елітарної та масової культур. *International journal of Slavic studies*. № 3. 2021.
- 38.Довжинець І. Г. «BACHFEST» і «ORGANUM» як територія музичного бароко. Барокові шифри світового мистецтва. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. праць. Вип. VII / ред.-упор. Л. В. Русакова. Харків : ТОВ «С.А.М.», 2016. С. 167-181.
- 39.Драч І. Феномен класичного бельканто в італійській опері. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2006. № 17. С. 166-175.
- 40.Епохи історії музики в окремих викладах : в 2 ч. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю.Є. Семенов. Одеса : «Будівельник», 2003. Ч. 1 : Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. 188 с.
- 41.Епохи історії музики в окремих викладах : в 2 ч. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Є. Семенов. Одеса : «Будівельник», 2004. Ч. 2 : Бароко. Класика. Романтика. Нова музика. 240 с.
- 42.Єрошенко О. В. Вокальне виконавство доби Бароко в світлі теорії афектів. *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 15. С. 49-56.
- 43.Єфименко А. Вольфганг Амадей Моцарт і Дмитро Бортнянський: художньо-естетичні та стильові паралелі. *Записки НТШ*. Том ССXLVII. Львів, 2004. С. 185-197.

- 44.Єфименко А. «Орфей» Клаудіо Монтеверді, гіппі та «Чорний квадрат» (прем'єра літнього фестивалю Баварської державної опери 2014). *Українська музика*: наук. часопис. 2014. Ч. 3 (13). С. 115–122.
- 45.Жаркова В. Історія Західної музики: Homo Musicus від античності до бароко. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.
- 46.Жукова О. Тріолі та їх контекст у нотному записі епохи Бароко. Питання інтерпретації. *Київське музикознавство*. Вип. 55. Проблеми музичної освіти та сучасний соціальний контекст. Київ, 2017. С. 112-122.
- 47.Закрасняна Ж. М. Барокова опера та її актуалізація в сучасній музичній культурі. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 268-271.
- 48.Загнітко К. Особливості ритмічної інтерпретації григоріанського хоралу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. збірник. Рівне : РДГУ, 2014. Вип. 20. Т. 1. С. 28–33.
- 49.Загнітко К. Отець Ежен Кардін як засновник нового методу дослідження григоріанського співу. *Українська музика*. 2015. Ч. 4 (18). С. 42-49.
- 50.Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII – XIX століттях. Київ : ДАКККиМ, 2009. 204 с.
- 51.Зосім О. Музична рецепція церковних паралітургічних обрядів: від романтизму до постмодерну. *Ideal and cult bases of cultural actions and artifacts : Monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, С. 135–168.
- 52.Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVIII – XIX століття: навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 383 с.
- 53.Іванюшенко Г. Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності оркестру барокової капели Львівської національної академії імені М. В. Лисенка). *Сучасне мистецтво*: зб. наук. праць. Київ : Інститут сучасного мистецтва, 2023. Вип. 19. С. 153–160.

54. Касьяненко М. Барокова вокальна стилістика як виконавська проблема (стратегії класу Є. Мірошниченко). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. праць. Вип. X / ред.-упор. Г.І. Ганзбург, І.Ю. Сухленко. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. С. 266-284.
55. Кияновська Л. Вокальний ансамбль «Kalophonía». Загальна інформація. Режим доступу: <https://philarmonia.lviv.ua>
56. Коляда А. Просвітницька діяльність незалежної платформи «Opera Ukraine»: нові форми співпраці з українським суспільством. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 20. Ч. 1. 2024. С. 139-146.
57. Ключинська Н. Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького). Дис. ... доктора філософії; спеціальність 025 – муз. мистецтво, галузь знань 02 – культура і мистецтво. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2020. 210 с.
58. Ключинська Н. Tactus і темп у партесній музиці. *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 2 (05). 2024. С. 40-45.
59. Коденко І. Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : Харківський національний ун-тет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2019. С. 261-279.
60. Корній Л. Проблеми стильових нашарувань в українській музиці кінця XVI – XVII століть (Окремі спостереження). *Записки НТШ*. Том CCXLVIII : Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2009. С. 44-49.
61. Корній Л. Еволюція музичної виразності православного співу української традиції у зв'язку зі змінами нотного письма. *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. статей на пошану засл. діячки мистецтв України, композиторки, к. мист. Богдани Фільц /

- ред-упор. В. Кузик. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2010. Вип. 5. С. 252-255.
62. Кошиць О. Про українську пісню й музику / репр. вид. Київ : Музична Україна, 1993. 48 с.
63. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: автореф. дис. ...канд. искусств. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2007. 26 с.
64. Кулик В. Роман Меліш і Наталія Фоменко. Музика : укр. інтернет-журнал. 13 липня 2023. Режим доступу: <https://muz.art.co.ua>
65. Лазаревич Є. Естетико-стильові засади виконавства «Візантійського хору» М. Антоновича з погляду історично інформованого напрямку. *Українська музика*. 2017 / 3 (25). С. 76-86.
66. Лазаревич Є. «Візантійський хор» М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття: Автореферат дис. на здобуття ... к. мист. (17.00.03 – муз. мистецтво). Львів, 2018. 18 с.
67. Ліва Н. В. До проблеми рецепції старовинної духовної музики у європейській та вітчизняній художній культурі ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. збірник. Рівне : РДГУ, 2014. Вип. 20. Т. 1. С. 47-52.
68. Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство»*. № 40. 2019. С. 106-110.
69. Любива М.М. Рух історично інформованого виконавства в контексті культури ХХ-ХХІ століття. *Українські культурологічні студії*, 2020. 2 (7). С. 68-71.
70. Людкевич С. Естетичні засоби виразовості вокального стилю. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упоряд., редакція, вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 163–181.

- 71.Лю Тін. Естетичні засади інтерпретації старовинних арій у концертному репертуарі вокаліста: *air de cour. Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXVII / ред.-упор. Л.В.Русакова, Ю.П. Величко. Харків : ХНУМ, 2022. С. 73-96.
- 72.Макаров Ю. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 285 с.
- 73.Марченко М. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі XX- XXI ст.: дис. на здобуття ... к. мист. (26.00.01 – теорія та історія культури). Київ, 2021. 245 с.
- 74.Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. *Київське музикознавство* : зб. ст. Вип. 56. Київ, 2017. С. 224–231.
- 75.Міхейшина О. «Формула» стильної інтерпретації «Vox animae»: щоденна праця плюс любов до своєї справи. *Музика*: укр. інтернет-журнал. Режим доступу: <https://muz.art.co.ua>
- 76.Мирзоян Е. А. Искусство хорового и сольного вокала: генезис и эволюционное взаимодействие: дисс. канд. искусств.: 17.00.03 – музыкальное искусство / Одесская нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. Одеса, 2017. 188 с.
- 77.Морозова Л. Емма Кіркбі: «Те, що зараз вважають оперою, – це прекрасний крик». *Лівий берег*. 3.10.2017. Режим доступу: https://lb.ua/culture/2017/10/03/378212_emma_kirkbi_te_shcho_zaraz_v_vazhayut.html
- 78.Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
- 79.Москаленко В.Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип.1. С. 87-93.
- 80.Москаленко В. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02 /

- Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.
81. Николаевская Ю. Аутентичная исполнительская стратегия и ее современные трансформации. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. праць. Вип. X / ред.-упор. Г.І. Ганзбург, І.Ю. Сухленко. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. С. 180-197.
 82. Ніколаєнко Л. Ансамбль ConCord: десять років ентузіазму. *Музика*: укр. інтернет-журнал. Режим доступу: <https://muz.art.co.ua>
 83. Найдюк О. Бароковий майстер-клас від Ольги Пасічник. *Kyiv Daily*. 15 жовтня, 2018. Режим доступу: <https://kyivdaily.com.ua/olga-pasichnik/> _
 84. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII - XVIII століття): автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 2020. 16 с.
 85. Павлій Г. Виразові відмінності між гомофонією та поліфонією (Теорія та виконавство). Львів : Атлас, 1995. 112 с.
 86. Пасічник О. Бароковий майстер-клас. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=9jNiTzfXuTA>
 87. Патер А. Філософсько-етичні виміри інтерпретації української сакральної музики. С. 17-29. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. Вип. 17. С. 17-29.
 88. Савон Д. Вокально-виконавські принципи музики бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха: наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття доктора мистецтва. Київ, 2022. 139 с.
 89. Семененко Н. Ольга Пасічник: «Моя “зброя” – голос». *Газета День*. 8 листопада, 2018.

Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/moya-zbroya-holos>

90. Сиротинська Н. Реформаторська діяльність Львівського братства та українські ірмологіони XVI-XVIII століть в історичному контексті. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2025. Ч. 27. С. 39-48.
91. Сиротинська Н. Риторичні прийоми у структурі візантійської гимнографії та української сакральної монодії. *Музикознавчий універсум: збірник статей*. Львів, 2017. Вип. 40. С. 17-27.
92. Сиротинська Н. Українське музичне бароко крізь світло «Світу, котрий насправді є». *Мистецтвознавство України*, Київ, 2025. Ч. 25. С. 279–285.
93. Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина XX – початок XXI століть). Дис. ... канд. мистецтв-ва; 17.00.03 – музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. Київ, 2024. 251 с.
94. Сінь Ю. Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: гендерні типи та їхні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XXIX. Харків, 2022. С. 160-183.
95. Соланський С. Стильова еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавесинної музики. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. Львів, 2013. Вип. 13. С. 57-64.
96. Стахевич О. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII - XVIII ст. *Музична культура Італії та Франції від бароко до романтизму. Проблеми стилю та міжкультурних контактів*. Київ, 1991. С. 26-40.
97. Стахевич А. Г. Искусство бельканто в итальянской опере XVII - XVIII веков. LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 201 p.
98. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.

99. Стельмашук Р. Бароківі музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. Молодь і ринок. № 10 (81). 2011. С. 100-104.
100. Стельмашук Р. Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку XVIII століття. Старовинна музика: сучасний погляд. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 26. Київ, 2005. С. 177-183.
101. Стельмашук Р. Наша парафія. Режим доступу: <https://parafia.org.ua>
102. Сухленко И. Произведение композитора в исполнительской практике: тождество / идентичность-открытость-целостность. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. праць. Вип. X / ред.-упор. Г.І. Ганзбург, І.Ю. Сухленко. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. С. 169-179.
103. Табуліна О. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 178-183.
104. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / редкол. Г. Скрипник (гол.) та ін. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2008. 664 с.
105. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків / пер. з нім. Г. Куркова. Суми : Собор, 2002. 184 с.
106. Хомінський Ю., Вільковська-Хомінська К. Історія музики: Середньовіччя. *Українська музика*. 2015. Ч. 1–2. С. 216–221.
107. Цалай-Якименко О. Про напіві українських ірмолоїв XVI – XVIII ст. та про особливості їх сучасного прочитання: передмова. *Духовні співи давньої України: Антологія*. Київ : Музична Україна, 2000. С. 7-16.
108. Цебрій І. В., Опенько В. В. Особливості розвитку італійської опери XVII – XVIII століття. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 2.2 (54.2). С. 80-83.

109. Цурканенко І. В., Ван Сіге. Національна вокальна традиція як об'єкт музикознавчого дослідження. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXVII / ред.-упор. Л.В.Русакова, Ю.П. Величко. Харків : ХНУМ, 2022. С. 7-23.
110. Чекан Ю. Оперні реалії доби бароко у романі Енн Райс «Плач до небес». *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. праць. Вип. VII / ред.-упор. Л.В. Русакова. Харків : ТОВ «С.А.М.», 2016. С. 71–81.
111. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: «Акта», 2015. 380 с.
112. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. *Аспекти історичного музикознавства*. On the philosophical and aesthetical orbit. 2012. № 5. С. 68-79.
113. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 18. Ч. 1. 2022. С. 17-25.
114. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. №2(3). С. 58–67.
115. Шабалтіна С. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя / Под ред. М. Храпачевой. Київ : Український пріоритет, 2013. 160 с.
116. Шип С. Історично-інформована інтерпретація музичного твору (НІР) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецтвознавчі студії*. 2024. Вип. 2. С. 157-167.
117. Шумейко Т. «Дідона та Еней»: арсенал барокової опери. *Культура*. 19.11.2017. Режим доступу: <https://lb.ua>
118. Шпиг Ю. В. «Флорентійська камерата» як платформа формування нової вокальної школи. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 33. Кн. 2. С. 42-53.
119. Шпиг Ю. Франческа Каччіні: «Історичний портрет» легендарної італійської мисткині. *Вісник гуманітарних наук*. Вип. 75. Т. 3. 2024. С. 134-139.

120. Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть: *За матеріалами рукописних колекцій*. Донецьк, 2012. 299 с.
121. Шуміліна О. Українська партесна літургія у контексті мовних традицій духовної музики XVII – першої половини XVIII століть. *Українська музика: наук. часопис*. 2012. Ч. 2 (4). С. 91-98.
122. Ювілей ансамблю «Artes Liberales» зібрав провідних музикантів зі Швейцарії та України. День. 26 березня 2015. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua>
123. Beard A. Historically Informed Performance Practice of the Baroque Era (2010) / Theses and Dissertations. 133. Режим доступу: https://csuepress.columbusstate.edu/theses_dissertations/133/
124. Bez makijażu. Olga Pasiecznik w rozmowie z Agatą Kwiecińską. Режим доступу: <https://bonito.pl>
125. Bez pudru i bez patosu. Olga Pasiecznik w poruszającej rozmowie o miłości i człowieczeństwie. Режим доступу: <https://pwm.com.pl>
126. Bonds M. I. A History of Music in Western Culture. 4th edition. Pearson Education, New Jersey, 2012. 689 pp.
127. Chojnacka E. Kilka uwag o interpretacji muzyki dawnej. *Ruch Muzyczny*. 1967, rok XI, nr 7. S. 13-14.
128. Donington R. *Baroque Music: Style and Performance*. London: Thetford Press. 1982. 206 p.
129. Gorchyn I.A. Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna. Kraków PWM, 1990. 70 s.
130. Gajecka-Antosiewicz A. Elżbieta Chojnacka jako krytyk wykonawstwa historycznego. *Notes Muzyczny*. T. 1. № 17. 2022. S. 47-61.
131. Haynes B. The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. New York – Oxford: Oxford University Press, 2007. 305 pp.

132. Henshaw C. A. *Gesture and Affect in the Performance of Baroque Vocal Music* (with specific reference to English Baroque Mad Songs). PhD thesis. The University of York, Department of Music, 2000. 346 pp.
133. Irving D. R. M. Historicizing performance practice: early music through time and space. *Early Music*. 2013. Vol. XLI, No. 1. P. 83-85.
134. Koons R. A. Through the Lens of a Baroque Opera: Gender, Sexuality Then and Now. *Ethnomusicology Review*. Vol. 20. December 14, 2013. Режим доступу: <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/art>
135. Kovalchuk N., Zosim O., Ovsiankina L., Lomachinska I., Rykhlitska O. Features of Sacred Music in the Context of the Ukrainian Baroque. *Religions*. Vol. 13 (2). Pp. 88.
136. Lihus O. The Phenomenon of Passionate Personality in the Ukrainian Musical Culture of the 19th-21st Centuries. *Art Readings 2021 – Personalia*. New Art. II. Sofia, Institute of Art Studies, BAS, 2022. Pp. 528-538.
137. Olga Pasiecznik (Pasichnyk). *Życie i twórczość*. Режим доступу: <https://cultura.pl>
138. Paliska C. V. *Baroque Music*. New Jersey, 1981. 300 p.
139. Sherman B. *Inside Early Music: Conversations with Performers*. New York: Oxford University Press, 1997. 222 p.
140. 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.
141. 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.
142. Taruskin R. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York – Oxford: Oxford University Press, 1995. 391 pp.
143. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 1. New York: Oxford University Press, 2011. 1017 pp.

144. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 2. New York: Oxford University Press, 2005. 835 pp.
145. Taruskin R. Minioność terażniejszości i obecność przeszłości. *Canor: Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej*. № 24. Toruń 1998. – C. 3–15.
146. The Cambridge History of Eighteenth-Century Music. Edited by Simon P. Keefe. Cambridge University Press, 2009. 817 pp.
147. The Cambridge History of Fifteenth-Century Music. Edited by A. M. Busse Berger and Jesse Rodin. Cambridge University Press, 2015. 912 pp.
148. The Cambridge History of Seventeenth-Century Music. Edited by Tim Carter and John Butt. Cambridge University Press, 2005. 620 pp.
149. Veilhan J.C. The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th–18th centuries). Paris: Alphonse Leduc, 1995. 104 p.
150. Wistreich R. & Potter J. Singing Early Music: a conversation. EM40 (version 8)
151. Westrup J. A. Purcell. Oxford University Press, 2001. 352 p.

ДОДАТОК

Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. 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*. 2024. №1. С. 303–309. DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302091
2. Григор'єва М. С. Історично інформоване вокальне виконавство у дзеркалі сучасних музикознавчих досліджень. *Українська музика: наук. часопис*. 2025. № 3. С. 28–34. DOI: 10.32782/2224-0926-2025-2-53-4.
3. Григор'єва М. С., Лігус О. М. Вокальна музика давніх епох у репертуарі українських колективів кінця XX – першої чверті XXI століття: дискурс історично інформованого виконавства. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 3. С. 27–32. DOI: 10.32782/art/2025.3.5.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Григор'єва М. С. Українське вокальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття у контексті історично інформованого виконавства. Матеріали VIII Міжнародного наукового форуму молодих музикознавців «Україна і світ: вектори комунікації» (1–2 березня 2023 р., ЛНМА ім. М. В. Лисенка). Львів, 2023. С. 34–35.
2. Григор'єва М. С. Виконавський та викладацький внесок Ольги Пасічник у популяризацію вокального репертуару епохи бароко (до 55-річчя співачки). *Ювілейна палітра 2023: пам'ятні дати української*

музичної культури: збірник статей за матеріалами VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (22–23 листопада 2023 року, СДПУ ім. А. С. Макаренка). Суми, 2024. С. 42–45.

3. Григор'єва М. С. Барокова опера в умовах «режисерського» театру: досвід сучасних українських постановок. *«Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції»*: зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 26–28 лютого 2024 року, НМАУ ім. П. І. Чайковського). Київ, 2024. С. 45–50.

4. Григор'єва М. С. Українська хорова музика XVII – XVIII століть у репертуарі сучасних колективів: дискурс історично інформованого виконавства. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців*: збірник матеріалів XXI Міжнародної науково-творчої конференції (22–23 квітня 2025 року, ХНУМ ім. І. П. Котляревського). Харків, 2025. С. 33–38.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни» (17 листопада 2022 р., РДГУ, м. Рівне). *Тема доповіді: «Опера XVII–XVIII століття на українській сцені: особливості жанрово-стильового трактування та виконавських інтерпретацій»*.
2. II Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (13–14 лютого 2023 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, м. Харків). *Тема доповіді: «Діяльність українських вокальних колективів у контексті історично інформованого виконавства»*.
3. VIII Міжнародний науковий форум молодих музикознавців «Україна і світ: вектори комунікації» (1–2 березня 2023 р., ЛНМА ім.

- М. В. Лисенка, м. Львів). *Тема доповіді: «Українське вокальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття у контексті історично інформованого виконавства».*
4. Міжнародна науково-практична конференція «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції» (26–28 лютого 2023 р., НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ). *Тема доповіді: «Барокова опера в умовах “режисерського” театру: досвід сучасних українських постановок».*
 5. IX Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (11 травня 2023 р., Університет Грінченка, м. Київ). *Тема доповіді: «Музика українського бароко у навчальному репертуарі академічного вокального ансамблю закладів вищої мистецької освіти».*
 6. VII Всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2023. Пам’ятні дати української музичної культури» (22–23 листопада 2023 р., СДПУ ім. А. С. Макаренка, м. Суми). *Тема доповіді: «Виконавський та викладацький внесок Ольги Пасічник у популяризацію вокального репертуару епохи бароко (до 55-річчя співачки)».*
 7. Міжнародні Герасимовські читання – 2024 «Musica Antiqua and Nova: контексти, сенси, втілення» (26–28 лютого 2024 р., НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ). *Тема доповіді: «Василь Сліпак – інтерпретатор музики XVII–XVIII століть (на прикладі контртенорового репертуару співака)».*
 8. X Міжнародна науково-практична конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (16 травня 2024 р., Університет Грінченка, м. Київ). *Тема доповіді: «Роль техніко-стильових прийомів бельканто у розвитку виконавської майстерності сучасного співака».*

9. XII Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція студентів та аспірантів «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (23 травня 2024 р., Університет Грінченка, м. Київ). *Тема доповіді: «Використання сучасних технологій у процесі вивчення старовинної вокальної музики».*
10. Форум ранньої музики в Україні в рамках фестивалю Kyiv Baroque Fest – 2024 (15 листопада 2024 р., Open Opera Ukraine, м. Київ). *Тема доповіді: «“Early Music” у Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка: освіта, виконавство, наука».*
11. X Науково-практична конференція «Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків» (15–16 листопада 2024 р., НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ). *Тема доповіді: «Давня українська музика в репертуарі вокального ансамблю “A capella Leopoldis” як об'єкт історично інформованого виконавства».*
12. XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (28–30 березня 2025 р., КМAM ім. Р. М. Глієра, м. Київ). *Тема доповіді: «Українська хорова музика XVII–XVIII століть у проєктах Open Opera Ukraine».*
13. XXI Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (22–23 квітня 2025 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, м. Харків). *Тема доповіді: «Українська хорова музика XVII–XVIII століть у репертуарі сучасних колективів: дискурс історично інформованого виконавства».*
14. XI Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (16 травня 2025 р., Університет Грінченка, м. Київ). *Тема доповіді: «Режисерська інтерпретація опер Д. Бортнянського: між історичною достовірністю та сучасним прочитанням (на прикладі постановок опер “Алкід” та “Сокіл”))».*