

УДК 78.03 + 782/782.1+782.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-33>**Лю Сяомей**

ORCID: 0009-0002-9570-749X

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
1195315923@qq.com

РЕЧИТАТИВ І АФЕКТ У СИСТЕМІ ФЛОРЕНТІЙСЬКОГО ОПЕРНОГО СТИЛЮ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

*Метою дослідження є теоретичне обґрунтування принципів ефективного функціонування ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі у сучасній концертно-театральній практиці шляхом аналізу взаємодії вокальної техніки, риторико-декламаційних засобів, афектної виразності та акторської майстерності сучасного вокаліста. **Методологічну основу становить міждисциплінарний синтез історико-стильового, виконавсько-аналітичного та театрознавчого підходів. Застосовано історико-музикознавчий метод для реконструкції естетичних і виконавських принципів раннього бароко (монодія, речитатив, афект, становлення оперних шкіл, проблема «слово – мелодія»). Герменевтичний аналіз використовується для осмислення слова як смислотворчого ядра вокального інтонування та для інтерпретації афектів у зв'язку з поетичним текстом. **Наукова новизна** полягає у концептуалізації ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі як інтегративного комплексу, де вокально-технічні, риторико-декламаційні та сценічні елементи функціонують не паралельно, а як єдина технологічна система формування афекту і смислу. Уперше на матеріалі ранньої оперної традиції (монодія, становлення речитативу, формування оперних шкіл) послідовно обґрунтовується теза про необхідність поєднання історично інформованих виконавських знань із закономірностями сучасного художнього сприйняття, яке потребує психологічної нюансованості та сценічної органіки.***

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що ефективне функціонування ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі у сучасній концертно-театральній практиці неможливе без залучення сценічних засобів виразності, насамперед – акторської майстерності вокаліста. Проте акторська майстерність у даному контексті не є зовнішнім «додатком» до співу: історично вона була вбудована у саму природу ранньої опери як риторично зорієнтованого синтезу слова й музики.

Відтак ранньобароковий артистизм не зводиться до театральної міміки чи «ілюстрації» переживань, а постає як здатність породжувати в слухачеві рух пристрастей завдяки смисловій інтонації тексту, точності дикції, знучкості темпоритму та нюансуванню вокальної лінії.

Ключові слова: раннє бароко, вокальне мистецтво, історично інформоване виконавство, афект, речитатив, монодія, слово-музика, акторська майстерність вокаліста, вокальна інтерпретація, сценічна виразність, оперний стиль *seicento*.

Liu Xiaomei, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Recitative and affect in the system of the Florentine operatic style of the first half of the 17th century

The aim of this study is to provide a theoretical substantiation of the principles underlying the effective functioning of the early Baroque vocal-interpretative model in contemporary concert and theatrical practice through an analysis of the interaction between vocal technique, rhetorical-declamatory devices, affective expressivity, and the acting skills of the modern vocalist. The methodological framework is based on an interdisciplinary synthesis of historical-stylistic, performance-analytical, and theatre studies approaches. The historical musicological method is employed to reconstruct the aesthetic and performance principles of the early Baroque (monody, recitative, affect, the formation of operatic schools, and the problem of “word–melody”). Hermeneutic analysis is used to conceptualize the word as the meaning-generating core of vocal intonation and to interpret affects in relation to the poetic text. The scientific novelty of the study lies in the conceptualization of the early Baroque vocal-interpretative model as an integrative complex in which vocal-technical, rhetorical-declamatory, and scenic elements function not in parallel, but as a unified technological system for the formation of affect and meaning. For the first time, on the material of early operatic tradition (monody, the emergence of recitative, the formation of operatic schools), the thesis is consistently substantiated that historically informed performance knowledge must be combined with the principles of contemporary artistic perception, which requires psychological nuance and scenic organicity.

Conclusions. *The study demonstrates that the effective functioning of the early Baroque vocal-interpretative model in modern concert and theatrical practice is impossible without the involvement of scenic means of expression, above all the acting skills of the vocalist. However, acting in this context is not an external “addition” to singing: historically, it was embedded in the very nature of early opera as a rhetorically oriented synthesis of word and music. Accordingly, early Baroque artistry is not reduced to theatrical mimicry or the “illustration” of emotions, but emerges as the ability to generate a movement of passions in the listener through meaningful textual intonation, precision of diction, flexibility of tempo-rhythm, and nuanced shaping of the vocal line.*

Key words: *early Baroque, vocal art, historically informed performance, affect, recitative, monody, word–music, vocalist’s acting skills, vocal interpretation, scenic expressivity, seicento operatic style.*

Актуальність дослідження зумовлена потребою сучасної виконавської та музикознавчої практики в уточненні механізмів функціонування ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі у теперішньому концертно-театральному просторі. Сучасна сцена, орієнтована на психологічну достовірність і складну драматургію «внутрішнього бачення», висуває до вокаліста вимоги, що виходять далеко за межі власне вокальної техніки: ключовим чинником переконливості інтерпретації стає акторська майстерність, здатність до органічного поєднання вокально-технічних, мовленевих, риторичних і сценічних засобів у цілісну систему художньої дії. Водночас історично інформоване виконавство ранньої опери (до 1830 р.), зокрема раннього бароко, передбачає актуалізацію музично-історичного контексту, у якому сформувалися принципи монодії, речитативу, афектної теорії та особливого співвідношення «слово – мелодія», що було центральною проблемою оперного стилю першої половини XVII століття.

Поданий матеріал переконливо демонструє, що ранньобарокова модель базується на риторичі як системі впливу на почуття й думки слухача, на артикуляції текстового сенсу та керуванні афектами; відтак «досконале спів» уявлявся як здатність не ілюструвати емоції зовнішньо, а породжувати їх у слухачеві через експресивне «проспівування смислу слів» і майстерність декламації. Разом з тим у другій половині XVIII століття утверджується тенденція сприймати музику як вираження переживань конкретної людини, а у другій половині XIX століття – як сценічну правду реалістичного театру, що зумовлює появу психотехніки актора і принципово змінює уявлення про артистизм вокаліста. Саме тому виникає методологічно й практично значуща проблема: яким чином сучасний оперний співак може інтегрувати ранньобарокові виконавські традиції (афект, монодичний стиль, речитативна декламація, варіативність тексту, прикраси) із сучасними театральними прийомами XX століття, не підмінюючи автентичність «музейною реконструкцією», але й не руйнуючи стилістичної природи твору.

Актуальність теми посилюється реальною ситуацією у вокальній освіті та професійній практиці: домінування роман-

тичної технічної парадигми *bel canto* при недостатній увазі до слова, дикції, органіки руху, психофізичної свободи та до акторської складової інтерпретації. Це породжує розрив між історично інформованим знанням і сучасним художнім сприйняттям, яке потребує емоційної нюансованості, внутрішньої мотивації дії та психологічної достовірності. Отже, осмислення ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі як комплексу технологічних структурних елементів та вироблення принципів її сценічної актуалізації у сучасній практиці є безперечно нагальним завданням.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування принципів ефективного функціонування ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі у сучасній концертно-театральній практиці шляхом аналізу взаємодії вокальної техніки, риторико-декламаційних засобів, афектної виразності та акторської майстерності сучасного вокаліста. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний синтез історико-стильового, виконавсько-аналітичного та театрознавчого підходів. Застосовано історико-музикознавчий метод для реконструкції естетичних і виконавських принципів раннього бароко (монодія, речитатив, афект, становлення оперних шкіл, проблема «слово – мелодія»). Герменевтичний аналіз використовується для осмислення слова як смислотворчого ядра вокального інтонування та для інтерпретації афектів у зв'язку з поетичним текстом.

Виконавсько-технологічний підхід спрямований на опис засобів сценічної та вокальної виразності: дикція, артикуляція, темброві зміни, динаміка, агогіка, міміка і жест як чинники «мови емоцій». Театрознавчий і психотехнічний ракурс залучається для пояснення механізмів сценічної правди та органічності у співі. Компаративний метод застосовано для зіставлення ранньобарокових принципів артистизму (риторична декламація, одноафектність, імпровізаційність) із сучасними театральними прийомами (ефект «внутрішнього бачення», режисерські технології ХХ століття) та для обґрунтування меж інтерпретаційної свободи.

Наукова новизна полягає у концептуалізації ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі як інтегративного комп-

лексу, де вокально-технічні, риторико-декламаційні та сценічні елементи функціонують не паралельно, а як єдина технологічна система формування афекту і смислу. Уперше на матеріалі ранньої оперної традиції (монодія, становлення речитативу, формування оперних шкіл) послідовно обґрунтовується теза про необхідність поєднання історично інформованих виконавських знань із закономірностями сучасного художнього сприйняття, яке потребує психологічної нюансованості та сценічної органіки.

Запропоновано підхід до інтерпретаційної свободи як до керованого поля, в якому сучасні сценічні прийоми можуть використовуватися для розкриття нетипової для XVII століття драматургії окремих творів, не руйнуючи їх стилістичної природи. Також акцентовано на ролі уяви як психічного механізму створення образу, що природно «формує» вокальну техніку та забезпечує органічність виконання, особливо у випадках віддалених історичних контекстів.

Виклад основного матеріалу. Ефективне функціонування комплексу технологічних і структурних елементів ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі в умовах сучасної концертно-театральної практики передбачає активне залучення засобів сценічної виразності, серед яких центральне місце посідає акторська майстерність вокаліста. Саме розуміння вокального артистизму впродовж історії зазнавало істотних змін, перебуваючи в прямій залежності від еволюції музичного мислення та уявлень про природу художнього вираження. У цьому сенсі виконавське мистецтво не може розглядатися як незмінна категорія: воно формується в межах конкретної естетичної парадигми й відображає її ціннісні настанови.

Уявлення про музику як форму вираження пристрастей і внутрішніх станів окремої людини починає утверджуватися у другій половині XVIII століття та набуває широкого поширення практично в усіх європейських культурах. Вокальна партія поступово усвідомлюється як носій драматичного конфлікту й найтонших відтінків емоційного життя персонажа, що досягається через нерозривну єдність словесного тексту й музичної інтонації. Відповідно, виконавська практика виробляє способи сприйняття

й відтворення музичного змісту, які історично розвиваються та трансформуються разом зі зміною естетичних орієнтирів епохи.

Вже в ранньобароковій традиції були сформульовані принципи, що визначили специфіку нового вокального виконавства. У другому збірнику «Нова музика» (серпень 1614 року) Дж. Каччіні систематизував вимоги до шляхетної манери співу, зводячи їх до трьох засадничих принципів, необхідних для оволодіння *canto specialmento* – співом вищого, професійного рівня. Розуміння пристрасті (*affetto*) у Каччіні принципово відрізняється від зовнішнього ефекту чи силового акцентування звуків: ідеться про таку виразність інтонування слів, яка здатна приводити в рух душевні пристрасті слухача. Різноманітність пристрасті (*varietà*) мислиться як найтонша зміна афектів відповідно до змісту поетичного тексту, що виступає головним регулятором вокального висловлювання. Легкість у вираженні пристрасті (*sprezzatura*) передбачає вільне, ніби невимушене виконання восьми і шістнадцятих тривалостей, що позбавляє спів сухості й убогості та наділяє його співучістю, витонченістю й риторичною виразністю, спорідненою з мистецтвом живої мови [2].

Ці положення безпосередньо вказують на виняткову роль особистого артистизму співака, тісно пов'язаного з мистецтвом речитативу. У перших операх вираження афекту підпорядковувалося поетичному тексту й мало короткочасний характер, фіксуючи зміну емоційних станів людини. В оперній практиці першої половини XVII століття формується принцип одноафектності: кожен афект зберігається протягом значного часового відрізка й завдяки своїй протяжності стає справжньою умовою емоційного переживання музичного твору. Афект, на відміну від миттєвої емоції, має масштаб висловлювання та потребує розгорнутого сольного номера, що забезпечує повноту художнього вираження [2]. У цьому контексті артистизм вокаліста полягає в передачі афекту за допомогою тих прийомів, які в сучасному розумінні належать до засобів музичної виразності та особливостей вокальної техніки.

Інше розуміння художнього завдання вокаліста формується з утвердженням реалістичної опери у другій половині XIX століття, яка стала підґрунтям багатьох національних компози-

торських шкіл. У цій естетичній парадигмі створення переконливого сценічного образу, що впливає на уяву глядача, вже не обмежується власне музичною драматургією. Вирішальним стає рівень психологічного проникнення виконавця у внутрішній світ персонажа, його здатність проживати сценічну ситуацію як особистий досвід. Працюючи переважно з романтичним оперним репертуаром, більшість видатних режисерів прагнули до органічного поєднання вокального й сценічного начал, досягаючи високої художньої правди вистави. У цій логіці сучасний оперний співак постає насамперед як актор, а співочий голос стає інструментом передавання образу, ефективність якого безпосередньо залежить від ступеня розвиненості акторської майстерності. У зв'язку з цим закономірно постає питання: на якому рівні артистизму сучасний вокаліст здатен переконливо інтерпретувати оперні твори докласичної доби (до 1830 року), включно з композиціями раннього Бароко.

Однією з найгостріших проблем сучасного вокального мистецтва є те, що значна частина виконавців фактично ігнорує акторську складову професії, зводячи мистецтво співу переважно до володіння вокальною технікою – як правило, сформованою в руслі романтичної естетики.

Для історично інформованого виконавства опер першої половини XVII століття принципове значення має актуалізація музично-історичного контексту доби раннього Бароко. Водночас пряме відтворення рівня артистизму, притаманного виключно Високому Ренесансу та ранньому Бароко, виявилось б незрозумілим і естетично непродуктивним для сучасного глядача. Звідси випливає необхідність органічного синтезу знань про стилістику творів, засоби виразності, особливості вокальної техніки з урахуванням специфіки художнього сприйняття сьогоднішньої аудиторії, естетичні очікування якої істотно відрізняються від сприйняття слухача XVII століття. Поряд із цим мають враховуватися й професійні вимоги, що висувуються до сучасного оперного вокаліста.

Сучасна інтерпретація постає як складний процес, що поєднує в собі як сам акт художнього перетворення, так і його резуль-

тат. У цьому процесі зміст твору переосмислюється відповідно до доміантних художніх тенденцій та ідеалів, які формують суспільну свідомість епохи. Емоційний вплив інтерпретованого твору на сучасного слухача ґрунтується на механізмі співпереживання, що спирається на особистий досвід і індивідуальну значущість художнього образу.

Класична опера, як правило, наділяє героя передсмертною арією, у якій концентрується й отримує вихід його внутрішній емоційний світ. Проте побудова драматургії сцени катування на постійному зіткненні внутрішніх і зовнішніх планів дії свідчить про принципово інше театральне мислення та про розширення виражальних можливостей сцени. Сучасний театр володіє різноманітними засобами створення ефекту «внутрішнього бачення» персонажа, дозволяючи глядачеві сприймати події ніби крізь призму свідомості героя. Одним із таких засобів є прийом «рапідної зйомки», використаний у нашій постановці в сцені катування Друзілли.

У цьому зв'язку неминує постає питання про співвідношення сучасних театральних прийомів, сформованих у практиці театру ХХ століття, з принципами автентичної постановки. Це питання не лише технічне, а й концептуальне. У практиці історично орієнтованого театру можна виокремити кілька підходів до проблеми достовірності. Перший зорієнтований на максимально точну реконструкцію конкретної вистави на основі наявних історичних відомостей. Другий виходить із ширшого завдання – створення постановки з урахуванням відомих нам сценічних і виконавських прецедентів епохи. Нарешті, існує й третій шлях: якщо перед нами твір великого митця, чиї задуми з тих чи інших причин не могли бути повністю реалізовані у свій час, стає можливим звернення до уявної постановки – вистави композитора, драматурга й художника як єдиного творчого цілого. Історія в цьому випадку осмислюється не лише як сукупність здійснених форм, а й як простір нереалізованих ідей і художніх намірів.

Останній із окреслених підходів до історично орієнтованої постановки неминує пов'язаний із найбільшим ступенем ризику. Він передбачає постійну небезпеку підміни справжнього

авторського задуму суб'єктивною інтерпретацією, а його історичне обґрунтування потребує особливо тонкої й аргументованої роботи. Втім, досвід постановки «Коронації Поппеї» показав, що буквально відтворення минулого виявляється неможливим, тоді як механічне дотримання театральних конвенцій XVII століття призводить до ігнорування виняткової, багато в чому нетипової для свого часу драматургії Монтеверді. За цих умов продуктивним стає не копіювання зовнішніх форм, а спроба реконструкції композиторського задуму – його уявлень про драматургію, реалізованих насамперед у музичній тканині твору [3].

Постає закономірне питання: наскільки значною є частка сцен, побудованих за драматургічними принципами, що виходять за межі театральних норм XVII століття? З моєї точки зору, таким чином вибудовано не менше двох третин збереженого венеційського рукопису. Цього цілком достатньо для виявлення ключових принципів драматургічного мислення Монтеверді та осмислення його оперної концепції як цілісного художнього явища.

Саме поглиблене розуміння того, що відбувається на сцені, – знання системи афектів, історичного контексту, а також пошук сполучної ланки між лише зароджуваним оперним жанром і художньою свідомістю сучасності – створює підґрунтя для впевненої інтерпретації твору й посилює його вплив на глядача. Така позиція дозволяє уникнути стилізації заради стилізації та наблизитися до внутрішньої логіки авторського мислення.

Інтерпретаційна свобода в оперному мистецтві передбачає не лише вільне поводження з виконавськими традиціями, а й природність сценічної поведінки. Спостереження за роботою студентів в оперному класі нерідко засвідчують, що під час співу вони виявляються скутими у рухах, недостатньо володіють культурою слова та приділяють мінімальну увагу дикції. Між тим саме слово – його значення, смислова забарвленість, інтонаційна виразність – має перебувати в центрі уваги вокаліста. Міміка, жест, пластика тіла повинні відповідати емоційному стану та змісту виконуваного твору. Для цього виконавцеві необхідне вміння звільнитися від надмірної фізичної напруги, виробляти плавність і осмисленість рухів.

Реалізація авторського задуму неминуче включає індивідуальне прочитання твору з боку вокаліста, особливо у випадку виконання оперних арій старовинних майстрів, музичний текст яких допускав значну варіативність. Переконлива інтерпретація спирається на активну роботу уяви, коли внутрішні зорові й емоційні образи допомагають знайти точне виконавське самопочуття. У такому стані емоційно забарвлені наміри природним чином породжують необхідні нюанси звучання й надають співу живості та виразності.

Роль уяви в інтерпретації творів віддалених епох потребує особливого осмислення. Вона включається в процес формування музичного образу й водночас задає своєрідну програму «музичної поведінки» в ситуаціях смислової невизначеності, закладеної у вокальному тексті. Це особливо актуально під час виконання творів, дія яких розгортається в незнайомому для виконавця історичному часі, просторі або культурному середовищі. Уява створює індивідуальну психічну модель образу, дозволяючи вокалістові мислено перенестися в іншу реальність і пережити емоції, не випробувані раніше в особистому досвіді. У цьому внутрішньому процесі фактично закладаються передумови майбутнього сценічного втілення.

Робота над вокальною арією починається з уважного прочитання заголовка, ознайомлення з текстом і музичною тканиною, які розкривають основну ідею твору. Поряд з аналітичним осмисленням змісту та форми співак має чітко уявити художній образ і емоційно його пережити. Це безпосередньо відбивається на характері звучання: голосовий апарат інтуїтивно відгукується на внутрішній стан виконавця. Образ, створений уявою, природним чином формує і вокально-технічні параметри виконання. У зворотному напрямі цей процес так само легко розпізнається: за змінами тембру, динаміки, характеру вібрато, активності артикуляції та часової організації звука слух уловлює емоційний стан співака навіть у тому випадку, якщо текст виконується незнайомою мовою. Універсальність мови емоцій робить можливим таке сприйняття незалежно від мовних бар'єрів.

Показовим прикладом складної взаємодії вокальної техніки, афектної виразності та акторського начала може слугувати

«Скарга Аріадни» з опери «Аріадна» К. Монтеверді (1608) [4]. Цей твір справедливо розглядається як один із найяскравіших зразків *aria-lamento*, у якому відбувається принциповий зсув від аріозно-декламаційного принципу до формування завершеної, протяжної мелодичної лінії. Страждання героїні розкривається тут через цілісний комплекс засобів передачі афекту – інтонаційних, ритмічних, ладо-гармонічних. Проте навіть бездоганно точне дотримання музичного тексту, включно з використанням усього арсеналу ранньобарокових виконавських традицій, саме по собі не здатне зворушити внутрішній світ слухача. Для сучасного чутливого реципієнта принципово важливим є не лише загальне емоційне напруження твору, а й уловлювання найтонших відтінків душевного стану Аріадни – коливань між гордістю і смиренням, спалахів пам'яті та болю втрати, поєднання ніжності й обурення, що складають безперервний потік смертельно загостреного страждання.

Специфічна складність вокального мистецтва полягає у невідповідності між рівним, «академічно» організованим звучанням голосового апарату та природними мовленнєвими установками людини. Водночас вираження емоційного змісту стає можливим лише за умови повного підпорядкування голосу творчому завданню. Для того щоб виконавець міг цілком зосередитися на художній інтерпретації, вокальні навички мають бути доведені до ступеня автоматизму. Лише в цьому випадку відкривається можливість вільного входження в образ і глибокого занурення в художній процес. За недостатнього володіння технікою увага співака неминуче фіксується на контролі звучання, на «правильному» випіванні мелодії, що призводить до втрати органічності, природності й художньої переконливості. У протилежному напрямі діє і зворотна закономірність: справжнє вживання в образ сприяє помітному поліпшенню якісних і кількісних характеристик вокального звучання. Емоційний стан виконавця неминуче відбивається в голосі – через зміни тембру, динаміки, характеру вібрато, активності артикуляції та часової організації звука. Саме за сукупністю цих параметрів слух легко розпізнає внутрішній стан співака, навіть якщо текст виконується незна-

йомою мовою, оскільки мова емоцій є універсальною і безпосередньо сприймається слухачем [1].

В умовах оперної вистави формуванню переконливого художнього образу сприяє сукупність сценічних чинників: розвиток дії, взаємодія з партнерами, костюм, декораційний простір і світло. Концертна практика принципово інша: тут вокаліст опиняється сам на сам з аудиторією, яку неможливо ввести в оману або компенсувати відсутність внутрішньо пережитого образу зовнішніми ефектами. Навіть під час виконання арії або арієти іноземною мовою слухач без зусиль уловлює ступінь справжності емоційної участі виконавця.

Естетична настанова ранньобарокової моделі реалізується через сукупність стилістичних принципів, що формують систему виконавських традицій відповідної епохи. У зв'язку з цим звернення до проблематики оперного стилю першої половини XVII століття неминуче вимагає розгляду тих художніх і теоретичних процесів, які розгорталися в культурі напередодні виникнення опери як жанру. Італійський оперний стиль першої половини *seicento* складався в межах різних оперних шкіл, що відрізнялися одна від одної особливостями інтонування, виконавською технологією, трактуванням вокальної лінії та принципами музично-драматургічного мислення. У центрі стильових пошуків перебувала проблема співвідношення слова і мелодії, осмислювана як ключовий критерій художньої виразності. Саме різні типи цього співвідношення утворюють методологічну основу аналізу барокової музики.

За аналогією з риторикою – мистецтвом публічного слова, спрямованого на вплив на розум і почуття слухачів, – у музичній практиці другої половини XVI століття формується цілий комплекс нових композиторських прийомів, які поступово складаються в упорядковану систему. Музика набуває принципово нових виражальних можливостей і починає усвідомлюватися як активний засіб емоційного та психологічного впливу. Це, своєю чергою, зумовлює потребу в новому виконавському стилі, заснованому на зміненому ставленні до словесного тексту: підвищеній увазі до значення окремих слів, інтонаційного забарвлення мовлення, характеру вимови. Виконання мало не просто супроводжувати текст, а виявляти й доносити його смисл, утримувати

увагу слухача, емоційно залучати його та викликати глибокий внутрішній відгук.

Формування нового виконавського стилю відбувалося в тісному взаємозв'язку з розвитком одноголосся, що стало найважливішою стильовою характеристикою кінця *cinquecento*, а також з активним становленням сольних вокальних жанрів. Виникнення монодії було б немислимим без попереднього розвитку гомофонного багатоголосся, широко представленого в популярних жанрах фроттолі, а згодом віланелі, а також такого, що справило помітний вплив на еволюцію мадригалу. Музиканти, поети й композитори свідомо прагнули до створення нового виразного музичного мовлення, орієнтованого, за їхніми уявленнями, на античний зразок і здатного реалізувати справжнє призначення музики – «подобатися й хвилювати». Кульмінацією цих пошуків стало утвердження монодичного стилю як провідного художнього принципу.

Перші спроби створення сольних вокальних творів датуються ще серединою XVI століття. Так, у 1554 році Альфонсо делла Віола, який відповідав за музичне оформлення вистави, у постановці пасторальної драми Агостіно Беккарі «Жертвопринесення» («Il Sacrificio»), що відбулася у Феррарі, вводить сольну сцену з хором у супроводі одного інструмента – ліри [3]. Однак аж до 1580-х років подібні приклади залишалися радше винятком: одноголосний спів, широко поширений у народній італійській музичній традиції, не сприймався композиторами як повноцінна художня форма.

Суттєвий поворот у музично-теоретичному мисленні пов'язаний із діяльністю флорентійського еллініста Дж. Меї. У 1577 році, критикуючи церковну поліфонію, він закликає відмовитися від одночасного звучання кількох мелодичних ліній на користь чистої монодії, яка, на його переконання, здатна забезпечити глибше слухове задоволення й справити незрівнянно сильніший емоційний вплив на слухача. Меї закладає історико-теоретичні підвалини нового гомофонного складу та формованої «музичної драми» – опери. Ідея переваги монодії, що на перший погляд випливає з емпіричних спостережень за психологією сприйняття, насправді спирається на античну філософську традицію, передусім на праці Аристотеля, які справили значний

вплив на інтелектуальні пошуки Меї. Зіставлення катарсичного потенціалу античної монодії та звукових арабесок сучасного контрапункту стає центральною темою першого з серії листів Меї до Галілея. Ця проблематика отримує подальший розвиток у його трактаті «Dialogo della musica antica e della moderna» (Флоренція, 1581), де формулюються принципи музично-поетичного синтезу, що лягли в основу перших *drammi per musica* [1].

Практичне втілення цих ідей пов'язане з діяльністю В. Галілея, який у 1584 році, натхненний концепціями Меї щодо сутності античних трагедій і комедій, розпочинає експерименти в галузі *monodia accompagnata* – акомпанованої монодії [3]. Будучи обдарованим співаком, він виконує в Камераті графа Барді власні твори: літургійні «Lamentationes» Єремії та «Lamento» графа Уголіно – драматичний фрагмент для тенора на текст із «Божественної комедії» Данте, акомпануючи собі на віолі. Сучасники засвідчували, що його виконання справляло надзвичайно сильне емоційне враження, доводячи слухачів до сліз. Нова монодія, на відміну від плавної округлості й споглядальної безпристрасності середньовічного григоріанського хоралу, відтворювала психологічні особливості людського мовлення й декламації – дещо піднесеної, «поставленої на котурни», як в античній трагедії, але водночас нерозривно пов'язаної з переживанням життєво впізнаваних ситуацій.

Опера, що з'явилася на зламі XVI–XVII століть, уже в перші десятиліття свого існування пройшла шлях інтенсивного стильового становлення та внутрішньої диференціації. Протягом приблизно півстоліття сформувалися провідні національно-регіональні традиції – флорентійсько-мантуанська, римська та венеційська, – що сходять до спільних витоків, але виявляють помітні відмінності у трактуванні музично-драматургічної форми, принципах взаємодії поетичного тексту й музики, а також у системі вокального інтонування та виконавських прийомів.

У системі координат «слово – музика» безумовний пріоритет надавався поетичному тексту, а серед способів інтонування провідну роль набував речитатив. Для флорентійської школи принципово важливим було прагнення до правдивості музичного висловлювання, що висувало до композитора й виконавця особливі вимоги: необхідність точної передачі домінантного

афекту та посилення експресивної насиченості вокальної лінії. Історична роль флорентійської школи полягала у виробленні принципів об'єднання різних типів музичного мовлення – сольного, хорового й інструментального – в єдиний музично-драматичний процес.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що ефективне функціонування ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі у сучасній концертно-театральній практиці неможливе без залучення сценічних засобів виразності, насамперед – акторської майстерності вокаліста. Проте акторська майстерність у даному контексті не є зовнішнім «додатком» до співу: історично вона була вбудована у саму природу ранньої опери як риторично зорієнтованого синтезу слова й музики. Відтак ранньобароковий артистизм не зводиться до театральної міміки чи «ілюстрації» переживань, а постає як здатність породжувати в слухачеві рух пристрастей завдяки смисловій інтонації тексту, точності дикції, гнучкості темпоритму та нюансуванню вокальної лінії.

Показано, що еволюція європейської оперної культури упродовж XVIII–XIX століть істотно змінила уявлення про музику і виконавця. Якщо ранньобарокова практика опиралася на керування афектом і на відносну «одноафектність» як умову масштабного емоційного висловлювання, то у другій половині XVIII століття закріплюється тенденція розуміти музику як вираження індивідуальних переживань, а у другій половині XIX століття з утвердженням реалістичної опери актуалізується вимога психологічної правди сценічного образу. Виявлено, що ключова суперечність сучасної практики полягає у домінуванні романтичної вокальної техніки як самоцілі при недостатньому володінні культурою слова, свободою сценічної поведінки, пластикою та психофізичною розкутістю. Така диспропорція призводить до «скованості» виконавця, втрати природності, появи мімічних і звукових дефектів, а головне – до руйнування смислової виразності, без якої неможлива переконлива інтерпретація ранньої опери. Натомість доведено, що саме образ, створений уявою, здатний природно формувати техніку, оскільки голосовий апарат інтуїтивно підпорядковується переживанню; навпаки, автоматизована, надійна техніка є умовою повного «входження в образ» і народження живої інтонації.

Окремо обґрунтовано, що історично інформоване виконавство потребує не механічної «копії» практик XVII століття і не абстрактного відтворення «типових традицій», а розуміння авторського задуму і драматургії твору. Це відкриває можливість обережного, методологічно відповідального залучення сучасних театральних прийомів XX століття для розкриття «внутрішнього бачення» персонажа, особливо у тих сценах, де драматургія композитора виходить за межі типовості епохи. Відтак інтерпретаційна свобода постає як свобода, що спирається на знання стилю, історичного контексту та засобів виразності і водночас враховує естетичні очікування сучасного слухача.

Таким чином, акторська майстерність, культура слова, уява та історично інформовані знання про ранньобароковий стиль формують єдину систему сучасної інтерпретації, здатної уникнути «музейності» й забезпечити дійсно живе сценічне існування старовинної опери. Це дозволяє не лише зберегти зв'язок із традицією *seicento*, а й актуалізувати її художній потенціал у сучасному культурному просторі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Bianconi L. Music in the seventeenth century. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 346 p.
2. Palisca C. Baroque Music. New Jersey: Englewood cliffs N.J Prentice-Hall Inc., 1981. 300 p.
3. Pirotta N. Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays. Cambridge, 1984. 504 p.
4. Stras L. Getting to know Monteverdi. *Early Music*. Vol. XXXVIII. 1 February 2010. P. 130-132

REFERENCES

1. Bianconi, L. (1996) Music in the seventeenth century. Cambridge: Cambridge University Press. [in English].
2. Palisca, C. (1981) Baroque Music. New Jersey: Englewood cliffs N.J Prentice-Hall Inc. [in English].
3. Pirotta, N. (1984) Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays. Cambridge. [in English].
4. Stras, L. (2010) Getting to know Monteverdi. *Early Music*. Vol. XXXVIII. 1 February, 2010. P. 130-132 [in English].