

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ВАН ЧУНЬЖУ

**ВОКАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДОБИ БАРОКО У
КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТЕХНІКИ BEL
CANTO**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття освітнього ступеня «МАГІСТР»

Науковий керівник:
КОСИНЕЦЬ ІВАН ІВАНОВИЧ,
доктор мистецтва,
доцент кафедри музичного мистецтва

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри _____

доктор мистецтва Косинець І.І.

ЛУЦЬК – 2025

Анотація. Вивчення вокальних тенденцій доби бароко охоплює широкий спектр проблем і залишається складним та багатовимірним процесом. Попри наявність праць М. Лютца, К. Бартолі, Ф. Тоффі, Д. Гаррінгтона, О. Шевчук та інших дослідників, питання становлення та особливостей розвитку техніки *bel canto* у контексті вокального мистецтва XVII–XVIII ст. ще не отримало достатнього висвітлення й потребує більш цілісного та системного осмислення з огляду на сучасні потреби музикознавства та вокальної педагогіки.

Мета дослідження — створити цілісне уявлення про процес формування техніки *bel canto* у епоху бароко та розкрити її значення в становленні європейської вокальної школи.

Завдання дослідження. Охарактеризувати вокальне мистецтво епохи бароко у європейському культурному контексті, розкрити особливості зародження та розвитку техніки *bel canto* у XVII–XVIII ст., систематизувати інформацію про внесок італійських вокальних шкіл та провідних маестро (А. Каччіні, П. Тореллі, Н. Порпора, Й. Фукс, Й. Кванц та ін.), виділити основні тенденції впливу барокової вокальної стилістики на подальший розвиток європейського вокального мистецтва.

Наукова новизна. Уточнено розуміння *bel canto* як синтезу технічної довершеності та риторично-драматичного змісту, що сформувався у бароковій культурі, показано, що барокова практика орнаментативної та імпровізаційної стала фундаментом для становлення пізнішої класичної вокальної школи, доведено значний вплив італійських маестро (Н. Порпори, А. Каччіні, Ф. Джемініані) на поширення *bel canto* в Європі, акцентовано увагу на взаємозв'язку техніки *bel canto* з бароковою естетикою афектів та риторики, окреслено новітні напрями дослідження *bel canto* в сучасному виконавстві: автентичне барокове виконання (*historically informed performance*), інтеграція *bel canto* у сучасну вокальну педагогіку, сценічні практики відродження барокової опери.

Ключові слова. Барокове вокальне мистецтво, техніка *bel canto*, італійська вокальна школа, Нікола Порпора, Джуліо Каччіні, орнаментативна, риторика афектів, автентичне виконавство.

Abstract. The study of vocal trends of the Baroque era encompasses a wide range of issues and remains a complex and multidimensional process. Despite the works of M. Lutz, C. Bartoli, F. Toffi, D. Harrington, O. Shevchuk, and other researchers, the problem of the formation and development of the *bel canto* technique in the context of vocal art of the 17th–18th centuries has not yet received sufficient coverage and requires a more holistic and systematic understanding in view of the current needs of musicology and vocal pedagogy.

The aim of the research is to create a comprehensive understanding of the formation of the *bel canto* technique in the Baroque era and to reveal its significance in the establishment of the European vocal school.

Research objectives. To characterize the vocal art of the Baroque era in the European cultural context; to reveal the peculiarities of the emergence and development of the *bel canto* technique in the 17th–18th centuries; to systematize information on the contribution of Italian vocal schools and leading maestros (A. Caccini, P. Torelli, N. Porpora, J. Fux, J. Quantz, etc.); to outline the main trends of influence of Baroque vocal stylistics on the further development of European vocal art.

Scientific novelty. The understanding of *bel canto* has been clarified as a synthesis of technical perfection and rhetorical-dramatic content formed within Baroque culture; it has been demonstrated that Baroque practices of ornamentation and improvisation became the foundation for the later Classical vocal school; the significant influence of Italian maestros (N. Porpora, A. Caccini, F. Geminiani) on the dissemination of *bel canto* in Europe has been proved; attention has been drawn to the interrelation between *bel canto* technique and the Baroque aesthetics of affects and rhetoric; the newest directions of *bel canto* research in contemporary performance have been outlined: historically informed performance, the integration of *bel canto* into modern vocal pedagogy, and stage practices of Baroque opera revival.

Keywords: Baroque vocal art, *bel canto* technique, Italian vocal school, Nicola Porpora, Giulio Caccini, ornamentation, rhetoric of affects, historically informed performance.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ БАРОКО У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ	8
1.1. Історико-культурні передумови розвитку вокального мистецтва	8
1.2. Естетика афектів та риторичні принципи у вокальній музиці	12
1.3. Вокальні жанри та форми епохи бароко.....	18
РОЗДІЛ 2. ЗАРОДЖЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ТЕХНІКИ <i>BEL</i> <i>CANTO</i>	23
2.1. Походження поняття <i>bel canto</i> та його первичне трактування.....	23
2.2. Італійські вокальні школи та провідні композитори XVII–XVIII ст.....	26
2.3. Орнаментация, імпровізація та їхній вплив на формування стилю <i>bel canto</i>	34
РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ <i>BEL CANTO</i> НА ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	38
3.1. Техніка <i>bel canto</i> і європейська класична вокальна школа.....	38
3.2. Сучасні підходи: історично-поінформоване виконавство.....	41
3.3. <i>Bel canto</i> у вокальній педагогіці та сучасній сценічній практиці.....	44
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	53

ВСТУП

Актуальність дослідження. Вокальне мистецтво епохи бароко (XVII–XVIII ст.) стало важливим етапом у розвитку європейської музичної культури. В даний час формуються жанри опери, ораторії, кантати, поширюється концертна практика, а вокал стає центральною складовою музичного життя. Особливої ваги набуває техніка *bel canto*, що означала «прекрасний спів» і поєднувала у собі технічну досконалість, красу тембру та риторично-драматичну виразність. Барокові італійські школи та провідні музиканти даного періоду (Дж. Каччіні, Н. Порпора, А. Скарлатті, Й. Кванц та ін.) заклали фундамент, на якому розвинулася європейська класична вокальна традиція. Попри наявність досліджень поважних науковців (М. Лютц, К. Бартолі, Ф. Тоффі, Д. Гаррінгтон, О. Шевчук та ін.) [27 с.22], проблема становлення та особливостей розвитку техніки *bel canto* у контексті вокального мистецтва доби бароко ще не отримала достатнього висвітлення і потребує системного осмислення. Це визначає актуальність теми нашого магістерського дослідження.

Об’єкт дослідження – вокальне мистецтво доби бароко.

Предмет дослідження – процес формування та особливості розвитку техніки *bel canto* у європейській вокальній культурі XVII–XVIII ст.

Мета дослідження – створити цілісне уявлення про процес появи та становлення техніки *bel canto* в епоху бароко і визначити її значення для формування європейської вокальної школи.

Завдання дослідження:

- охарактеризувати вокальне мистецтво доби бароко в контексті європейської культурної спадщини;
- розкрити особливості появи та розвитку техніки *bel canto* у XVII–XVIII ст.;
- систематизувати відомості про діяльність італійських вокальних шкіл та провідних композиторів епохи бароко (Дж. Каччіні, Н. Порпора, Ф. Джемініані та ін.);

— окреслити головні риси техніки *bel canto* та її зв'язок із бароковою естетикою афектів і риторики;

— окреслити основні напрями впливу *bel canto* на подальший розвиток європейського вокального мистецтва.

Методи дослідження: збирання та систематизація фактів, опис, історико-порівняльний метод, стильовий та жанровий аналіз, узагальнення.

Елементи наукової новизни одержаних результатів:

1. уточнено поняття *bel canto* як поєднання технічної довершеності, кантилени та риторично-драматичного змісту, що сформувалося у бароковій культурі;
2. обґрунтовано роль італійських вокальних шкіл XVII–XVIII ст. як провідних осередків формування техніки *bel canto*;
3. показано, що барокова практика орнаментації, імпровізації та варіювання стала фундаментом подальшого розвитку європейської вокальної школи;
4. доведено значний вплив техніки *bel canto* на становлення класичної оперної та концертної традиції, та подальший розвиток вокального мистецтва;
5. окреслено перспективи сучасного осмислення *bel canto* у трьох вимірах: автентичне барокове виконання (*historically informed performance*), інтеграція у вокальну педагогіку та відродження барокової опери в сучасному музичному театрі.

Практичне значення одержаних результатів. Результати магістерського дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії музики, теорії та інтерпретації музики, історії вокального мистецтва, а також у практиці викладання вокалу та підготовки професійних виконавців.

Апробація результатів та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі Міжнародній мультидисциплінарній науковій інтернет-конференції «Світ наукових досліджень. Випуск 43» (16-17 липня 2025 р., м. Тернопіль, Україна, м. Ополе, Польща), та опубліковано статтю: - Ван Чунру «Аналіз техніки співу *bel canto* у вокальних творах епохи бароко». *Матеріали Міжнародній мультидисциплінарній науковій інтернет-*

конференції «Світ наукових досліджень. Випуск 43». Тернопіль: Електронне видання: Наукова спільнота, 2025, С. 44-47 [24]

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел. Список використаних джерел налічує 33 найменування. Загальний обсяг роботи становить 55 сторінок друкованого тексту, з яких основний зміст викладено на 41 сторінці.

РОЗДІЛ 1

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ БАРОКО У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

1.1. Історико-культурні передумови розвитку вокального мистецтва.

Епоха бароко (кінець XVII – середина XVIII ст.) характеризується грандіозністю, драматизмом і енергійним динамізмом у всіх видах мистецтва. Саме в першій третині XVII ст. відбувся радикальний перелом: в Італії композиторський стиль *stile antico* поступово переходить до *stile moderno* з акцентом на солюючий голос, мелодію та басову лінію і виразну гармонію (зокрема творчість Кл. Монтеверді та *nuove musiche*). Цей поділ на церковний «старий стиль» і світський «новий стиль» створив підґрунтя для подальшого розвитку та розмежування музичних жанрів і ідіом. Уніфікована в попередні століття культура Ренесансу відходила в минуле, поступаючись місцем світогляду бароко зі складними контрастами, монументальністю форм, урочистістю, емоційною виразністю. Барокове мислення прагнуло нового упорядкування знань після кризи Ренесансу, поєднуючи наукові (раціональні) й містичні ідеї. Так, у XVII ст. астрономічні відкриття (геліоцентризм, телескоп) розширили уявлення про безмежність Всесвіту, а філософи-декартівці, спінозисти, ліберали (Декарт, Спіноза, Локк) шукали раціональні основи буття та сенсу життя. Водночас у свідомості доби наростало усвідомлення антиномій: як писали дослідники, бароко тяжіло до протилежностей – короткочасної миті і вічності, краси і потворності, духовності і емоційності, життя й смерті [4. с.42].

Політично Європа епохи бароко – це доба абсолютизму і потужних монархічних держав. За Людовика XIV мистецтво нероздільно пов'язувалося з владою: король активно підтримував музику та танці, упроваджував «бал королів» для демонстрації величі монарха. У XVII ст. завершилась тридцятирічна війна, у мирний час розпочався економічний підйом. Зростання міжнародної торгівлі сприяло формуванню заможного купецького класу, який підтримував мистецтво поза межами церкви і двору. Відроджувалися великі

театральні школи й оперні зали – наприклад, у Венеції та Парижі. Сукупність цих чинників робила бароко «економічно й культурно процвітаючою» епохою. Барокова музика віддзеркалювала дух монархічного абсолютизму: вона писалася «на славу короля» (придворна музика) або «на славу Бога» (церковна музика).

Барокове мислення поєднувало інтелект і емоцію. З одного боку, епоха відзначалась раціоналістичними трендами: наука і філософія підкреслювали розум і порядок. Впродовж XVII–XVIII ст. творили видатні філософи (Декарт, Спіноза, Гоббс, Лейбніц, Локк), які досліджували природу знання, емоцій і суспільних взаємин. Водночас культ емоцій і афектів – «теорія афектів» – став невід’ємною частиною барокової естетики. Як зазначають дослідники, бароко «настільки ж емоційне, як і інтелектуальне»: його мета – через емоції діяти на свідомість і розум. Згідно з бароковою доктриною афектів, композитори вірили, що музика за допомогою відповідних музичних засобів може викликати потрібні, запрограмовані у музичному полотні емоційні стани у слухачів. XVII–XVIII ст. теоретики (наприклад, Кірхер, Веркамп, Гайнхайхен, Маттезон) ретельно каталогізували музичні фігури, що відповідали афектам. Наприклад, Маттезон зазначав, що інтервальна широта спричиняє радість, малі інтервали – сум, а дисонансна гармонія з швидкою мелодією – лють [1. с.53]. . Таким чином, барокова музика перебирала засади риторики: композиція планувалася як красномовна промова, де головне – переконати через почуття. З’являється уявлення про музику як потужний засіб комунікації – спадок давньогрецької ідеї, що «музика здатна зворушити будь-яке почуття слухача», і сучасні композитори прагнули емоційної сили аналогічної античним зразкам.

Барокова естетика відзначається помпезністю та грою на публіку. У візуальних мистецтвах домінують виразні криві, насичені кольори, гра світла й тіні; усі ці риси паралельно проявляються і в музиці. Барокова музика чутливо реагує на прагнення риторики: вона поєднує рухливість лінії, гострі контрасти та багату орнаментацию. Уявне архітектонічне креслення твору – *basso continuo* (грунт) та солююча мелодія (арка) – задає «потяг перспективи», який «оживляється» колоритними мелодійними фігураціями. Ритмічна свобода,

використання агогіки та мелізмів дозволяли підсилити емоційність фрази. Важливо, що композитори прагнули захопити слухача враженнями: основна мета «охопити почуття аудиторії», зробити слухача активним учасником музичної події.

У релігійному житті Європи XVII–XVIII ст. вирізнялись два різні полюси. З одного боку, Католицька Церква використовувала мистецтво бароко як інструмент віри і пропаганди. Папство й ігменські ордени поширювали пишність барокових церков і музичних форм, аби пробудити благоговіння у вірних. Як писали сучасники, бароко «повернуло передній план у публічний простір» релігійним зображенням: лідери доби закликали створювати мистецтво, «що має бути легко зрозумілим і сильно відчутим простими людьми» з метою виховання побожності та здивування перед церквою. З іншого боку, протестантський світ (зокрема північна Німеччина, Англія, Голландія) продовжував органні й хорові традиції. Лютеранські композитори (Г. Шютц, Й. Б. Бах) розвинули форму церковної кантати і мотету, адаптуючи тексти релігійних гімнів та літургій. Кальвіністські традиції впливали на скорочення «втручань» вмісту, проте музика залишалась важливою частиною богослужіння [15. с.13]. Усі ці процеси відбувалися на тлі *системи патронату*: композитори перебували під заступництвом церковних чи світських покровителів. Церква та двір залишалися головними замовниками музики: композитор працював «на замовлення» певного урочистого випадку чи спеціальної аудиторії.

Разом із церковною музикою значного розвитку зазнала світська музика. Барокові палаци і театри стали осередками опери, балету та світських кантат. Італійська опера, започаткована ще Монтеверді («Орфей», 1607), швидко поширилася через Венецію по всій Європі. У середовищі світської еліти популярні були камерні «арії» та концертні кантати, а також величні бали з участю оркестру. Нові можливості виникли і завдяки громадським концертним залам – у Західній Європі публіка вже мала змогу чути нові жанри поза дворами. Водночас частина барокової музики формувалася за

моделлю *колажу*: твори змішували спів із партією оркестру (камерні та концертні арії, сонати для солюючого інструмента з голосом тощо).

Перехід до бароко означав появу низки принципово нових вокальних жанрів. Найважливішими стали *опера*, *ораторія* та *світська кантата*. Опера (поєднання драми і музики) народилася в Італії на зламі століть і довела, що музика може розповісти захопливу сюжетну історію. Ораторія - «церковна опера» на біблійні теми, – стала популярною особливо в католицькій традиції (прикладом є твори Дж. Каріссімі) [9. с.12]. Кантата – вокально-інструментальна міні-драма (спочатку італійська, потім і німецька), широко використовувалась як у камерних, так і в церковних умовах. Згідно з бароковим уявленням, музика мала підкреслювати емоційний зміст тексту. Традиційні старі форми (наприклад мотет, мадригал) адаптували до нових естетичних вимог – їх поєднували з солюючими і партитурними розробками. Характерною технічною рисою став *басо континуо*, басовий голос багатоголосного музичного твору з цифрами, які позначають співзвуччя, на основі яких виконавець будує, певною мірою імпровізує, акомпанемент. Генеральний бас забезпечував фундамент під орнаментовані мелодії. Вокальні прийоми збагачувалися: композитори вимагали від співаків контролю гучності для передачі афектів, віртуозних прикрас (мелізмів) для підкреслення ключових слів, драматичних пауз і дисонансів як засобу виразності.

Водночас відчутно змінилося саме уявлення про виконавство: співак бароко вважався провідником афекту. Прийоми музичної риторики («*passaggi*», «*cadence*», «*trillo*») вживалися як красномовні фігури. Співаючи арії, виконавець демонстрував не лише красу голосу, а й уміння трактувати драму тексту. Арії да-капо і колоратурні фрагменти допомагали розкрити характер і настрій. Загалом, бароко зробило вокалізм центральним явищем у музичному мистецтві, як констатують музикознавці, «саме вокальна музика як світська (арії, речитативи, опера), так і літургійна (ораторія, церковна кантата) перш за все характеризує музику бароко». Навіть у Новий час зазвичай саме барокові опери, ораторії чи кантати сприймаються як епітом музики XVII–XVIII ст.

Розвиток барокової вокальної музики мав виражено національний характер. Італія була її колыскою: саме тут виникли опера, кантата, ораторія, концерт. Як зазначає „**Britannica**“, К. Монтеверді був першим великим композитором „нової музики“, за ним в Італії працювали Алессандро та Джованні Скарлатті., а згодом Вівальді, Перголезі та ін. У Франції бароко набуло виражених рис: придворна музика Людовика XIV сформувала власну оперну та церковно-хорову традиції. Ж.-Б. Люлі і Ж.-Ф. Рамо визнані майстрами французького бароко, які вирізнялися витонченістю і налаштованістю на «розумову» ясність (на противагу італійській експресії). Німеччина та Австрія дали світу розвинену церковну музику: тут творили Гейнріх Шютц, Дітріх Букстехуде та Георг Телéман, а потім Йоганн Себастьян Бах - «геній органної та кантатної музики». Англія зберігала свою традицію королівських масок, але за часів Георга II стала центральною сценою для Генделя: цей німецький композитор, працюючи в Лондоні, створив англomовну ораторію «Месія» та низку опер[31. с.54]. Усі ці країни були взаємопов'язані - композитори подорожували, переймали італійські та французькі новації, що робило барокове мистецтво одночасно єдиним і різноманітним.

1.2. Естетика афектів та риторичні принципи у вокальній музиці.

У бароковій музиці провідне місце посідала доктрина афектів (*Affektenlehre*), що постала на ґрунті концепції *musica poetica* та античної теорії ейдосу. Її витоки сягають ще епохи Відродження, коли відомі теоретики музики — Генріх Глареан у трактаті *Dodecachordon* (1547) та Джозеффо Царліно у *Le institutioni harmoniche* (1558) — наголошували на зв'язку певних ладових моделей із відповідними емоційними станами. Ідея відповідності між ладом і настроєм стала важливою основою для формування барокової музичної мови. У XVII–XVIII століттях ці концепти було розвинено у працях Марена Мерсенна, Атаназіуса Кірхера та Андреаса Веркмейстера, які прагнули систематизувати афекти, притаманні тональностям, інтервальним формулам та мелодійним

зворотам. Особливу роль відіграв Кірхер, котрий у своїй *Musurgia universalis* (1650) застосував античну теорію гуморів до музики: він твердив, що «правильно впорядковані звуки сприятимуть гармонії душі», а музикант має володіти «урівноваженою сумішшю» внутрішніх станів, аби адекватно відчувати й передавати афекти. Такий підхід засвідчує взаємодію музичної науки з натурфілософією, психологією та медициною ранньомодерної доби.

Пізніша європейська філософія надала афектній доктрині додаткової інтелектуальної опори. Рене Декарт у трактаті *Les passions de l'âme* (1649) запропонував фізіологічне пояснення емоцій, яке було сприйнято музикантами як наукове підґрунтя для їхнього художнього відтворення[6. с.22]. Декартова класифікація пристрастей — радість, сум, гнів, любов, страх тощо — співвідносилася з музичними інтонаційними моделями. Німецький композитор і теоретик Йоганн Маттезон, спираючись на ідеї Декарта, пояснював, що радість є «розширенням душі», тому найліпше виражається широкими інтервальними ходами, тоді як сум, який він описував як «стискання ніжних частин нашого тіла», найточніше відтворюється за допомогою малих інтервалів і півтонових рухів. Така інтерпретація надавала музиці функції своєрідної психофізіологічної терапії, покликаної впливати на внутрішній стан слухача. Як підкреслював Маттезон, музика, позбавлена вираження афектів, втрачає власну сутність, адже «все, що в музиці трапляється без вираження афектів, — ніщо».

Теологічна думка Реформації, зокрема позиція Мартіна Лютера, також сприяла поширенню афектної доктрини. Лютер визначав музику як «наставницю людських афектів», наголошуючи на її здатності втішати сумного, надихати пригніченого або, навпаки, стримувати надмірну веселощі. У такому трактуванні музика набувала статусу не лише естетичного явища, а й інструмента духовного впливу, безпосередньо пов'язаного з етичними та релігійними категоріями. Отже, філософські та богословські засади бароко поєднували античну й ренесансну риторичну традицію з новітнім науковим і теологічним осмисленням емоцій, утверджуючи музику як засіб прямого звернення до людської душі.

У практиці барокових композиторів ці принципи втілювалися через використання риторичних моделей у музичній структурі. Концепція *musica poetica*, сформульована Йоахімом Бурмейстером наприкінці XVI століття, закріпила ідею органічного поєднання слова і музики. Згідно з нею, композитор насамперед аналізував поетичний текст з точки зору риторики — виділяючи його ключові афекти та семантичні акценти, — а потім будував відповідну музичну форму, яка посилювала емоційний вплив. Подальший розвиток ця концепція отримала у творчості Йоганна Маттезона, автора трактату *Der vollkommene Capellmeister* (1739), де композиція описується як ретельно впорядковане викладення думки. Маттезон виділяє основні риторичні категорії: *inventio* (зародження ідеї), *dispositio* (структурування думок: *expositorium*, *narratio*, *divisio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio*), *decoratio/elocutio* (оздоблення музичного матеріалу) і *pronuntiatio* (оприлюднення твору у виконанні) [29. с.33]. Хоча автор не наполягає на жорсткому застосуванні кожної з цих категорій, він підкреслює, що їхнє врахування значно підсилює виразність і переконливість музики.

Таким чином, доктрина афектів у барокову добу постала як складний культурно-філософський комплекс, у якому античні й ренесансні ідеї поєднувалися з новими досягненнями філософії, богослов'я й музичної теорії. Її реалізація у творчості композиторів виявлялася не лише у мелодичних і гармонічних засобах, а й у побудові великих музичних форм, що функціонували як риторичні промови. Вона визначила саму естетику барокового музичного стилю, перетворивши музику на інструмент формування й регуляції емоцій, що сприяло її піднесенню до рівня універсального засобу впливу на людину.

Особливою була роль музичних *figurae* (*figurae musicales*) — музичних «тропів» (*molos*, *accentus*, *passus* тощо) — аналогічних фігурам мови в ораторському мистецтві. Їх вживання служило своєрідним оформленням музики, підсилюючи драматичний ефект тексту. Як підкреслює Д. Бартель, у свідомості барокових композиторів це не був жорсткий «словник афектів», а

скоріш «прикраси», що вільно змінювалися залежно від обставин. Інакше кажучи, музичні фігури мали передавати основний афект, проте не фіксували його апіорі.

На рівні виконавської майстерності риторичні принципи також відігравали ключову роль. Виконавці були «оратором у музиці»: від них очікувалося усвідомлене формулювання звукового меседжу. Й. Й. Кванц у трактаті «*Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen*» порівнює музиканта з оратором: музикант має «оволодіти серцями слухачів, збуджувати чи втамовувати їхні пристрасті, перевозити їх то в одну сентиментальність, то в іншу». Слідом за Кванцом інші автори радять сповільнювати темп для вираження тяжких почуттів, пришвидшувати – для радісних; використовувати динамічні контрасти і мелізми для впливу на настрій. У трактаті Кірхера «*Musurgia universalis*» міститься пряме порівняння: «наші музичні фігури існують і діють як елементи колориту та тропи в риторичі. Як промовець веде слухача через низку тропів спочатку до сміху, потім до сліз, згодом до жалю, гніву, страху і любові, так і музика за допомогою сполучення музичних фраз викликає контрастні афекти» [24. с.41]. Таким чином вокалісти й диригенти навчалися підходити до музичної партії як до промови: кожне слово і інтонацію слід проговорювати музично, а кожен орнамент чи динамічний відтінок — виконувати як певний риторичний засіб.

Реалізація афектної і риторичної естетики у вокальних жанрах бароко мала специфіку кожної форми. Опера вважалася найпрямішим «театром афектів». У ранніх операх, таких як «*Орфей*» К. Монтеверді, супровід до тексту часто виконується у вигляді монодійних речитативів, де змістовні слова супроводжуються музичними інтонаціями, що передають стан героя. Наприклад, у ліричних речитативах Орфея використано драматичні дисонанси й мелізми, які підкреслюють його печаль і благання. Головні арії барокових опер завжди виражають один афект. Мелодійні закрути та прикраси (тремоло, трелі, арпеджіо тощо) служили своєрідними *графічними акцентами* на певних словах. Рух акордів і музичний ритм змінювались залежно від темпу афекту: повільні лірико-аріозні сцени передають тугу чи урочистість, а швидкі

колоратурні – радість чи гнів. У композиційній структурі італійської опери період бароко зазвичай застосовував форму Арії да капо. Оркестровий вступ виконує роль *exordium*, перший розділ арії слугує *divisio*, другий розділ може бути *confirmatio* або *confutatio*, а повторення «да-капо» своєрідним *peroratio* (висновком). Монтеверді також робив явні вказівки виконавцям щодо афекту: в передмові до мадригала «*Lamento della Ninfa*» він радить солістці співати «*al tempo dell'affetto dell'animo*» – тобто у ритмі, що відповідає внутрішнім емоціям персонажа.

Кантата (церковна чи світська) XVII–XVIII ст. у Німеччині італійського взірця фактично об'єднувала поезію з музикою під впливом протестантської традиції. Текст кантати розвивається як коротка промова: навколо «речитативів» (біблійного чи алегоричного сюжету) та рефлексивних арій. Кантатна арія зазвичай за формою походить від оперної, але є меншою за масштабом[28. с.87]. У ній композитори намагалися втілити конкретні афекти з тексту – зокрема, скорботу, насолоду, рішучість. Зрозуміло, що від виконавця очікувалася чітка дикція і виразна декламація. Відомим прикладом є мотет Баха «*Jesu, meine Freude*» BWV 227, який у своїй багатоголосній структурі демонструє риторичний діалог – твердження і заперечення – у манері проповіді: ця композиція ілюструє «роль риторичних конструкцій» у мотетах Баха.

Ораторія, близька до кантати за призначенням, поєднувала сценічність опери з духовним змістом. У ораторіях Генделя (*Messiah* 1742, *Israel in Egypt* 1739 тощо) тексти бралися з Біблії й трактату, але музика була надзвичайно театральною. Так, у «*Messiah*» хор «*For Unto us a Child is born*» виражає радісний афект звитяги і миру через піднесені мажорні гармонії і виграшну мелодію, тоді як арія «*He was despised*» передає скорботу через похилий хроматичний рух і журливу мелодію. Гендель, як зауважує Нойфельд, поєднав у «*Messiah*» італійське риторичне начало із західноєвропейським формалізмом – хорові та оркестрові сцени у нього будуть спрямовані на те, аби «збудити емоції слухачів» в італійській манері. У хорових прелюдиях і

заключних завершеннях ораторії виконавець часто виступає «мовцем» (*orator* у прямому сенсі), підсилюючи драматичний ефект слів.

Високий ступінь афективної виразності і риторичного малюнку можна простежити на конкретних творах. Зокрема, Монтеверді у своєму «*Lamento della Ninfa*» дає пряму інструкцію: сопрано має співати «за ритмом афекту душі» персонажа. В опері «*Orfeo*» ключова арія Орфея «*Possente spirto*» сповнена драматичних моментів: композитор відкрито передає страждання героя через рух мелодії на словах «*rianto*» та «*cor*». У творчості Й. С. Баха яскравим прикладом є мотет «*Jesu, meine Freude*» BWV 227, який розвиває риторичне протистояння (віра/нестаток віри) у форматі організованої фантазії над словом «*Joу*». У цьому творі контрасти (ритмічний малюнок, гармонія, фактура) виразно служать афектам тексту, демонструючи риторичність формального рішення. В ораторії Баха «*Страсті за Матвієм*», наприклад, арія «*Erbarme dich*» передає співчуття та жаль за допомогою сповільненого темпу і семитонових інтонацій, що узгоджується з риторикою скорботного мовлення.

У творчості Георга Фрідріха Генделя слід відзначити його італійські опери і англомовні ораторії. В опері «*Giulio Cesare*» арії часто мають яскравий характер. У ораторії «*Messiah*» пересвідчуємося в «італіанізованому» вирішенні афектів: наприклад, хор «*The trumpets shall sound*» виконує екстатичний афект про перемогу над смертю через фугу з яскравим контрапунктом, тоді як у арії «*For unto us a child is born*» використано жваві стрибкоподібні побудови в характері урочистої проповіді. Нойфельд зазначає, що підхід Генделя у «*Messiah*» чітко слідує риторичним принципам — він італійською технікою фарбує англійський текст, аби «збуджувати пристрасті слухачів» саме як це роблять у драмі.

Таким чином, у творах Монтеверді, Баха, Генделя чітко простежується, що барокові афекти і риторика — це не просто художня метафора, а практична методологія: текст і музика не лише співвідносяться, але й структурно пов'язуються за принципами риторики, а виконавці повинні передати ті ж самі почуття, які містить слово. Усі згадані аспекти обговорювалися в академічних

трактатах XVII–XVIII ст. (Кірхер, Маттезон, Кванц та ін.), де наукова термінологія (*affekt, sogetto, decoratio, cantus flectendus* тощо) деталізувала ці принципи для композиторів і виконавців.

1.3. Вокальні жанри та форми епохи бароко.

Період бароко приніс значну різноманітність вокальних жанрів, поєднуючи давні форми (монет, мадригал) із новими музично-драматичними і духовними жанрами. Найхарактерніші з них – *опера, ораторія, кантата* та ін. Серед форм вокального письма доби бароко виділяють арію, аріозо, речитатив, хор, арію да капо, дует, ансамбль тощо. Більшість жанрів спиралася на *бассо контінуо* та прагнула посилити виразність тексту через розділення на мелодично-емоційні арії та *монодійну* (речитативну) мову. Так, флорентійська камерата на початку XVII ст. обґрунтувала новий стиль «речитативу» – розспівного мовлення з інструментальним акомпанементом для підкреслення драматизму (один виконавець співає за мотивами ритмів і акцентів розмовної мови). Це, зокрема, заснувало основу *опери* – музично-драматичного жанру, що об'єднує спів, інструментальну музику і театральну постановку[7. с.34]. Барокова опера – це розгорнуте світське дійство для солістів, оркестру та хору, що включає речитативи, арії, хори, дуети, оркестрову увертюру тощо. Наприклад, у Італії в 1607 р. К. Монтеверді створив *L'Orfeo* – одну з перших опер, поклавши початок жанру. У Франції барокова опера (закладена Ж.-Б. Люлі) надавала великого значення балету та хору, формувала «трагічну лірику» з трикамерною увертюрою та характерними «французькими аріями» – часто у формі рондо або складаних двочастинних форм. В Англії Генрі Персел створив у жанрі опери (наприклад, *Dido and Aeneas*, 1689 – «пам'ятний твір барокової опери» та один з перших англійських оперних шедеврів). Значні оперні досягнення належать Г. Фр. Генделю (Італія – *Agrippina*, Англія – *Giulio Cesare, Rinaldo*), а згодом – композиторам часів опери-серії (наприклад, А. Скарлатті, К. В. Глюк).

Кантата – менший за розміром вокально-інструментальний цикл. У бароко він набував двох основних видів: *світська (сценічна) кантата* та *церковна (церковнослужбова) кантата*. *Світська кантата* (насамперед італійська) – це короткий світський твір для одного або кількох співаків з континуо, часто у кілька частин (речитативи, арії) без сцени чи декорацій. Згадаймо італійських композиторів, зокрема А. Скарлатті і його світські кантати з витонченими аріями. *Церковна кантата* (особливо німецька лютеранська) була сакральною – з хором та оркестром, складалася з речетативів, арій, фінального хору або хоралу. Її писали для богослужінь (особливо в Лютеранській церкві), відомими прикладами є численні кантати Й. С. Баха (наприклад, реформаційна кантата „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ BWV 80. На відміну від опери, кантати виконувалися без сценічного діяння чи костюмів, і їхній зміст міг бути як світським (любовні, міфологічні сюжети), так і духовним.

Ораторія – це розгорнутий твір для хору, солістів та оркестру на біблійні, релігійні сюжети, що нагадує оперу, але без театральної дії та костюмів. Ораторії включають ті самі музичні елементи, що й опери (речитативи, арії, хори та іноді ансамблі), але з більшим акцентом на хор та релігійний зміст. Наприклад, Г.Ф. Гендель зробив ораторію найвідомішим жанром у своїй пізній творчості (ораторія *Messiah*, 1741), тоді як в Італії її популяризував Дж. Карісімі (ораторії *Jephthe*, *Jonas*). *Пасіон* – різновид ораторії на євангельську тему (страсті Христові), що також виконується в церкві під час Страсного тижня[26. с.34]. Тут використовуються арії, речетативи, хори, оркестр (наприклад, *Страсті за Матвієм*, *Страсті по Іоанну* Й. С. Баха).

Серед інших барокових вокальних жанрів виділяють *мотет* – збагачену версію середньовічного мотету з континуо та часто з окремими аріозними розділами. Малий сакральний концерт (*concertato motet*) – короткий твір для кількох голосів із континуо, часто з однойменним інструментальним вступом; великий сакральний концерт – масштабніший твір з кількома хорами та солістами. Водночас бароковий *мадригал* – це світський багатоголосний твір, що походить від ренесансної традиції. Він зберіг поліфонічність, але

вирізняється більш виразним поєднанням музики й тексту, завдяки чому передає сильні емоції та образи.. У XVII столітті мадригал набуває нової концертуючої форми — так званого континуо-мадригалу, у якому поєднуються багатоголосся та акомпанемент басо континуо. Особливе значення для цього жанрового зрушення мають цикли Клаудіо Монтеверді, зокрема його П'ята та Восьма книги мадригалів, що яскраво демонструють поступовий перехід від ренесансної поліфонічної традиції до нової монодійної манери письма.

Музика доби бароко вирізняється протиставленням *речитативу* і *арії* як основних прийомів подачі тексту. *Речитатив* — монодійна форма співу, близька до розмовного мовлення, яка служить для переказу сюжету і розвитку дії. У «сухому» речитативі (*recitativo secco*) лінія сольного голосу ритмічно вільна, супроводжується лише континуо (до “кількох акордів”), і звучання максимально приближене до мови. В *аккомпанованому речитативі* (*recitativo accompagnato*) звукоряди більш детальні, акомпанемент — повний оркестр, і перехід до музичної співацької інтонації більш плавний і «співучий». Ці дві форми речитативу чергувались із аріями: «в опері XVII століття речитатив використовували для перенесення сюжетної лінії й діалогу, а вираження емоцій віддавали ліричним аріям». *Арія* — самостійний, мелодійно виразний спів для одного сольного голосу з оркестровим супроводом, що зазвичай належить до ширшого твору (опери, кантати, ораторії). На відміну від речитативу, арія має більш встановлений метр, виразну мелодію і часто використовується як момент вокального відпочинку або афектної кульмінації. У пізньому бароко арія да capo стала домінуючою формою: тричастинна (A–B–A), де після контрастної середньої частини виконавець повторює початковий фрагмент (з прикрасами) [32. с.91]. Крім солістичних номерів, барокова вокальна музика широко застосовувала *ансамблі* (двоє і більше співаків — дуети, тріо тощо) та хор. Хор у барокових творах (зазвичай чотириголосний, із кількома виконавцями в кожній партії) міг як вести повноцінні мелодійні вислови, так і заповнювати драматургічні паузи. На відміну від легкого озвучення перших камерних жанрів, хор епохи бароко часто мав акомпанемент, басо континуо чи повний інструментальний супровід(риторнеллі між куплетами, торжественні вступи) і

міг чергуватися із сольними фрагментами. Ці елементи (речитатив, арія, хор, дует, аріозо) увійшли до канону жанрів барокового вокалу і стали формальними відзнаками кожного такого твору.

Композитори різних країнах мали свої особливості в епоху бароко. Італійська школа є джерелом багатьох барокових форм (італійська опера, італійська кантата, ораторія, соната, концерт). Італійські композитори (Монтеверді, А. Скарлатті, Перголезі, Вівальді) тяжіли до драматичного експресіонізму та віртуозності: гострі віртуозні арії, складні континуо-риторнеллі, розгорнуті хорали. Французька школа (Люллі, Рамо, Шарпантьє) наполягала на елегантному упорядкуванні і формальній чіткості (до цього призвичаївся абсолютний королівський двір): трагічна лірика, прелюдовано-доричних увертюрах, численних придворних балетах і багатоформових «аверс» (раундів). Характерним є поєднання жанрів (оперет, балетів) і підкреслення танцювальних елементів. Німеччина у XVII–XVIII ст. поєднувала впливи обох традицій: наприклад, у церковних кантатах (Баха, Телемана) простежується італійська пасажна техніка арій, а в придворних операх капелмейстрів – французька мода й німецька хоровість. У Англії бароко формувалося радше під європейським впливом: опера Генрі Перселла «*Dido and Aeneas*», а згодом генератором став Гендель, який заснував в Англії традицію великих ораторій англійською мовою. Загалом, «різниця між націями відчутка в музиці бароко – у тому, як вона складена та виконана; особливо очевидний контраст між Італією та Францією» [3. с.11]. В Україні окремої барокової композиторської школи не сформувалося, але твори таких майстрів, як А. Вівальді, Йо. Шютц, Г. Фр. Гендель, поширювалися і виконувалися, збагачуючи та впливаючи на місцеві музичні традиції.

Найвідоміші твори і їхні автори дозволяють уявити багатство й різноманітність барокової музики. Серед оперних творів виділяються італійська опера *L'Orfeo* К. Монтеверді, один з перших барокових творів, що завершив перехід від ренесансних мотивів до монодії; французька трагедія-лірика *Atys* Ж.-Б. Люллі; англійська опера *Dido and Aeneas* Г. Перселла, монументальний твір барокової опери та один із перших відомих англійських оперних творів; а

також опери Г.Ф. Генделя, наприклад, *Giulio Cesare*. У жанрі кантати важливими є світські італійські кантати А. та Д. Скарлатті та сакральні німецькі кантати Й. С. Баха, зокрема *Ein feste Burg* (BWV 80). Ораторії представлені творами Дж. Каріссімі (*Jephthe*, 1648), Г.Ф. Генделя (*Messiah*, 1742), Д. Букстегуде, Ф. Я. Гассе та іншими. Ключові зразки пасіону *Страсті за Матвієм*, *Страсті по Іоанну* Й. С. Баха. У сфері духових та концертних жанрів відомі мотети: німецькі хорові мотети Й. С. Баха та італійські мотети А. Паціолі й Лотто. Мадригал у бароко найяскравіше представлений творами Монтеверді (кілька книг мадригалів) та композиторів «концертованого мадригала» (контінуо-мадригалу).

Таким чином, барокова вокальна музика включала як нові музично-драматичні жанри (особливо оперу та ораторію), так і оновлені форми сакрально-літургійної музики (кантата, мотив, пасіон). Їх розвиток відбувався на тлі культурних та національних відмінностей: італійська традиція утвердила сольну монодію з контінуо і арії да капо, французька – хорові сцени та танцювальні вкраплення, німецька – синтез церковних та світських тенденцій, а англійська – вихід на світові сцени через ораторії і сценічну музику. Важливість цих жанрів у бароковій музиці підтверджується численними музикознавчими дослідженнями та джерелами — від теоретичних праць Камерати XVII століття до сучасних наукових праць — які надають чітку класифікацію та висвітлюють особливості барокової вокальної музики.

РОЗДІЛ 2

ЗАРОДЖЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ТЕХНІКИ *BEL CANTO*

2.1. Походження поняття *bel canto* та його первинне трактування.

У XVII–XVIII ст. в Італії склалися сприятливі культурні та естетичні передумови для формування ідеї *bel canto* (з італ. «прекрасний спів»). Змістовно цей феномен пов'язаний з переходом від складної поліфонії епохи Відродження до нових способів вокальної експресії, зокрема монодії та *stile rappresentativo*. Так, представники флорентійської камерати (зокрема Джуліо Каччіні) ще наприкінці XVI – на початку XVII ст. ув'язали музику з мовою, прагнучи до «співу, подібного до людського мовлення». Його колеги ввели перші одиничні пісенні форми й опери (зразок «Дафна» Пері, 1594). На цьому історичному ґрунті виникли цілі школи вокального виконавства: так, стало вважатися, що саме з «новацій Каччіні» походить мистецтво *bel canto*. Виникнення *bel canto* також пов'язано з появою у XVII ст. зірок-виконавців – насамперед співаків-кастратів, чиї віртуозні прийоми й витончені арії (в операх Монтіверді, Пері, Каваллі тощо) визначали новий стиль співу. За спостереженням біографів, «співак-кастрат був найважливішим елементом у розвитку *bel canto*» [8. с.20], оскільки розквіту співацької майстерності та голосової техніки сприяв головним чином їх унікальний репертуар і виконавська школа. У сумі ці фактори – повернення до античних ідей риторики в музиці, зародження опери та виразний розвиток вокальної школи – створили ґрунт для «прекрасного співу» як особливого італійського мистецького ідеалу.

У первісному розумінні (не «романтичному») *bel canto* означало саме цей витончений академічний стиль співу, зорієнтований на красу мелодії, чистоту тембру та майстерну вокальну техніку. Як зауважено в авторитетних джерелах,

«термін бельканто належить до вокального стилю італійського походження, який панував у більшості країн Європи протягом XVIII і початку XIX століть». Іншими словами, першопочатково *bel canto* ідентифікували з італійською оперною традицією бароко і класицизму. При цьому пізніші XIX–XX ст. тлумачення звужували цей термін до краси звучання та віртуозності, однак сучасні джерела наголошують, що у XVIII–поч. XIX ст. *bel canto* мало набагато ширше значення: це був багатогранний мануал співового виконання, що охоплював і витончену кантилену, й експресивну декламацію, і різноманітні орнаменти. Грубо кажучи, *bel canto* – це «прекрасний спів» у широкому академічному розумінні: стиль, що вимагав від співака довершеної техніки володіння голосом і віртуозності при збереженні природної мелодійності.

У працях вокальних теоретиків XVII–XVIII ст. знаходимо систематизацію й тлумачення принципів цього стилю. Так, у “*Le nuove musiche*” (1602) Джуліо Каччіні декларував перехід до «нового способу» солоспіву (монодії) з підкресленою емоційністю й природністю фрази. У трактаті П’єр Тозі *Opinioni de’ cantori antichi e moderni* (1723) порівнюються «співці старих» та «нових» тенденцій, де автор відстоює натуральність голосу (*voce naturale*) і правила дихання, зокрема панування легато та повноцінності звучання (без приписаного «удару голосом» (*coup de glotte*)). Дж. Б. Манчіні у *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) докладно описав вправи на розвиток техніки (довгих фраз, портаменто, *меса ді воче* тощо) [13. с.10]. Пізніше Мануель Гарсія (початок XIX ст.) підсумував традиції цих викладачів і ввів поняття грудного та головного регістрів, а також шкалу складних співочих вправ, що відповідають ідеалам *bel canto* (зокрема теза про «чотири голоси» і значення *messa di voce*). Зазначимо, що історики вокальної педагогіки згадують згадані праці Тозі та Манчіні як класичні посібники *bel canto*.

Основні вокальні принципи, що характеризували ранню школу *bel canto*, можна узагальнити так:

- *Просодія і кантилена* – плавна, «співна» лінія мелодії з чітким урахуванням смислових наголосів і текстової інтонації. Спів відтворює ритмо-

інтонаційні особливості мови (гармонічна декламація), при цьому мелодія залишається гладкою і повною.

- *Віртуозне чергування штрихів (легато/стакато)* – добре опановані способи лігатного, зв'язного виконання і легкого стакато, що надають різноманітність звучанню. Також важливе застосування *портаменто* (плавного переходу між нотами) для мелодійного «зшивання» фраз.

- *Messa di voce* – виразний прийом поступового підсилення і згасання голосу на довгих нотах, що став головним засобом чуттєвої виразності.

- *Ритмічне рубато* – розм'якшення суворого метричного ритму за допомогою сповільнюючих і пришвидшених імпульсів, що надає музиці гнучкості і драматичного забарвлення.

- *Орнаментика* – широке використання мелізмів, каденцій (прикрас, грацій) у аріях та ре-читативах для багатой виразності (особливо характерна для арій).

- *Чиста інтонація і витончене звучання* – рівний тембр і точне настроювання в усіх регістрах, завдяки чому голос звучав “ясно” та «як один потік». Оскільки кожен звук виконувався зі збереженням краси тону, це надавало стилю його ідентичний тембральний характер.

- *Риторичність жестів і вібрато* – виразні рухи тіла та вираз обличчя підсилювали емоційний ефект співу, а вібрато застосовувалось вибірково для підкреслення довгих нот чи сильних слів.

У сукупності ці принципи визначали *bel canto* як фундаментально вокальний, мелізматично збагачений стиль, що поєднував пісенний гладкий звук з драматичною інтенцією.

У вокальній музиці XVII–XVIII ст. техніка *bel canto* використовується буквально повсюдно. Наприклад, це помітно в аріях і галантних аріозо італійських барокових опер: плавна кантилена та багата орнаментика («каватини») характерні для музики К. Монтеверді (опера «*Орфей*») чи Дж. Каччіні. У XVIII ст. в операх (уявімо арії А. Скарлатті, Н. Порпори, Й.-А. Гассе, Н. Йоммеллі тощо) стиль *bel canto* проявляється в довгих зв'язних фразах і вишуканих прикрасах. Як пише Віллі Апель, ранній розвиток цього стилю тісно

пов'язаний з італійською оперою-серією (у творах Скарлатті, Порпори, Йоммеллі). Аналогічний дух можна знайти й у пізніших творах XVIII ст., зокрема в аріях Г. Генделя чи в опері «Дідона та Еней» (Г. Перселл), де крик та окрик замінені елегантними вокалізаціями. Таким чином, практика італійської вокальної музики XVII–XVIII ст., від співів монодії 1600-х до арій фон *opera seria*, багато в чому реалізує в собі концепцію *bel canto* – легке і світле легато, чистоту інтонації, багатство мелізмів і емоційну риторичність.

2.2. Італійські вокальні школи та провідні композитори XVII–XVIII ст.

У XVII–XVIII століттях Італія утвердилася як беззаперечний центр оперного мистецтва та розвитку техніки *bel canto*. Італійська вокальна школа того часу вирізнялася ідеалом плавної рівномірної фрази, легкого звукоутворення та майстерної орнаментики. Стиль *bel canto* передбачав «бездоганну кантилену, витончену колоратуру, емоційно багатий і красивий тембр», що лягло в основу барокової вокальної естетики. Зародження та становлення національної італійської вокальної школи нерозривно пов'язане із становленням опери як жанру і опери *seria*. Ранній розвиток жанру опери тісно пов'язаний із італійською оперою *seria* (зокрема опери Алессандро Скарлатті, Ніколо Порпору). Таким чином, італійські школи співу відіграли ключову роль у формуванні характерної техніки *bel canto*, що розповсюдилося по всій Європі та визначила основні риси вокальної техніки бароко.

Головними центрами вокальної майстерності в Італії XVII–XVIII ст. були Неаполь, Рим, Болонья та Венеція. Найвідомішою вважається *Неаполітанська школа*. У Неаполі було створено багато закладів де навчали музиці та співу. У цих навчальних закладах викладали визначні композитори: Франческо Провенцале, Алессандро Скарлатті, Нікола Порпора, Леонардо Лео, Франческо Дуранте та інші. Консерваторії Неаполя виховували майбутніх музикантів комплексно – навчання співу поєднувалося з інструментальними заняттями й загальноосвітніми дисциплінами (читання, письмо, література). Критерієм успіху вважається те, що багато композиторів-школярів самі стали провідними

педагогами, наприклад Порпора в університеті Лорето, під опікою якого навчався Франческо Дуранте [29. с.102]..

Неаполітанські консерваторії відіграли особливо важливу роль у підготовці вокалістів-кастратів. Визначним викладачем був Нікола Порпора (1686–1768) – видатний композитор та педагог вокалу. Він «приніс славу неаполітанській вокальній школі і виховав таких великих вокальних майстрів, як кастрати Фарінеллі, Каффареллі та інші». Зокрема, саме Фарінеллі (Карло Броскі) і Каффареллі (Джованні Маріано) здобули велику славу в Європі, демонструючи виняткову дикцію та технічну майстерність, закладену їм у навчанні. Неаполітанська школа вирізнялася також особливою методикою – наприклад, зворотною формою навчання (*metodo maestrino*), коли старші учні повторювали матеріал, «даючи уроки своїм товаришам, що допомагало ще краще оволодіти знанням і закріпити навички». Система підготовки була строгою: новачки починали з сольмізації «без інтонації», просто проказуючи назви звуків, а потім переходили до сольфеджіо і сольного співу. Заняття з сольфеджіо тривали роками, з поступовим переходом до вокальних вправ у всьому діапазоні.

У Римській і Болонській школах співу також давали висококласну підготовку, особливо для кастратів. Рим, центр папської музики (Сікстинська капела), та Болонья (також папський анклав) мають давні традиції виконання духовної музики. Тут діяли відомі педагоги: у Римі – Вірджіліо Маццоккі, Бернардо Феді, Франческо Амадорі, у Болоньї – П'єро Франческо Тозі і Франческо Антоніо Пістоккі. Дані наставники, багато з яких були самі кастратами, присвятили значну частину життя вихованню молоді. Наприклад, Тозі прославився трактатом з вокальної техніки (1723) і вважався авторитетом у бароковому стилі, а Пістоккі, маючи власний контрольовий досвід, виховав значущих співаків, включаючи Ніколо Берначчі. Опис шкіл римської доби свідчить про суворий розпорядок дня: ранкові заняття тривали по кілька годин, що присвячувались співу складних пасажів, інструментальним вправам та співбесідам перед дзеркалом, а решта часу – вивченню теорії, словесності та

композиції. Такий режим забезпечував теоретичну підготовку і високий рівень артикуляції та майстерності у співі.

Венеційська школа відрізнялася особливим характером – що тут діяли навчальні заклади не тільки для хлопців, а розвивалися музичні заклади для дівчат. Це благодійні інтернати-пансіонати при монастирях, де сиріт або дітей бідних сімей навчали грі на інструментах та співу. У Венеції юні співачки та музиканти навчалися сольфеджіо і ансамблевому виконанню, часто ховаючись за кулісами при імпровізованих концертах. Слухачі захоплювалися їх чистими голосами й вишуканою манерою, не бачачи виконавиць, що додавало містичного шарму. Таким чином, хоча венеційські «музичні заклади» акцентували увагу на жіночому музикуванні, вони відіграли важливу роль у поширенні барокової вокальної естетики – через них поширювалися інструментальні та вокальні техніки, які через виконавців неаполітанського й інших напрямів ставали надбанням закритої публіки.

В інших містах Італії також були сильні вокальні школи: у Модені – школа Франческо Пелі, у Генуї – Джованні Пайти, у Мілані – Франческо Бривіо, у Флоренції – Франческо Реді. В усіх цих закладах готували не лише кастратів, але й сопрано, альти. Болонська консерваторія «Джованні Баттіста Мартіні» (заснована 1804, але безпосереднім попередником були зразки XVIII ст.) та інші заклади пізнішої доби також брали традиції неаполітанського навчання [27. с.72]. Словом, в Італії сформувалася розгалужена мережа музичних шкіл із високим професійним рівнем, що стали кузнею кастратського та загалом вокального мистецтва бароко.

Італійські вокальні школи XVII–XVIII ст. заклали основні принципи техніки *bel canto*, яка згодом стала еталоном у всій Європі. Зокрема, форма навчання вирізнялася поступовим підбором вправ для зміцнення діафрагми й дихання, рівномірної постановкою звуку в усіх регістрах, надзвичайною увагою до легато й інтонації. Як підкреслюють сучасні дослідження, італійська «національна школа співу асоціюється з історично стійким стилем *bel canto* – гладким переходом від звуку до звуку, розслабленим видуванням звуку, гарним та насиченим тембром, вирівнюванням голосу в усіх регістрах і легкістю

виконання». Прагнення до ідеальної техніки (рівного колоратурного легато та емоційної виразності) стало вирішальним для барокового співу. Усі відомі вокальні майстри XVIII ст. вважали, що природні вокальні дані потрібно доповнювати систематичними вправами «створенням інструменту», тобто механізмів голосу.

Барокова вокальна манера також віддзеркалювала художню естетику тієї епохи: розкішні мелодії-сюїти, контрапункти та розвинуті арії з повтором (*da saro*) вимагали від виконавця вишуканих прикрас і емоційних відтінків. Як зазначають історики, «італійська опера серія» того часу з її аріями да капо стимулювала введення імпровізованої орнаментики, і вокалісти використовували принципи *bel canto*, щоб кожен повторний розділ виконати в новому емоційному ракурсі. Крім того, «довільні ритмічні відхилення (*rubato*), широка гама динаміки звуку (*messa di voce*) та гра емоцій використовувалися для підкреслення драматичних змін». Саме підготовлені італійські викладачі викладали цю манеру як єдино правильну. У другій половині XVIII ст. відомими вчителями *bel canto* були, зокрема, самі двоє кастратів – Антоніо Берначчі та Нікола Порпора[3. с.14]. Як наголошує співак Джон Поттер, саме кастрати визначали мистецтво співу у XVIII ст., і втрата їхніх традицій сформувала «міф про *bel canto*» як унікальний художній феномен.

Особливо важливо, що італійські школи не існували відокремлено: їх методики й принципи впливали на всю Європу. У XIX ст., а тим більше в XX, техніка *bel canto* отримала міжнародне поширення, що закріпило домінування італійських педагогічних підходів у викладанні вокалу у світі. Зіткнення італійських традицій з французькою та іншими національними школами сприяло формуванню великих жанрів – від романтичної французької опери до «легкої» вокальної музики XIX ст. З огляду на це, вплив італійських вокальних шкіл того періоду на європейське вокальне мистецтво був вирішальним: саме від їхнього спадку веде свій початок європейська вокальна практика бельканто-епохи.

Педагогіка італійських шкіл XVII–XVIII ст. була цілеспрямованою й інтенсивною. Як уже зазначалося, у Неаполі практикувалося «взаємне

навчання», коли досвідчені учні ставали вчителями для молодших. З першого року хлопців знайомили з азами музики – через читання назви нот, тривалостей, а згодом переводили на повноцінне сольфеджіо. Заняття сольфеджіо тривали роками: учні тренувалися поступово у всіх тональностях, розвивали діафрагматичне дихання й володіння месса ді-воче (зміна амплітуди голосу на довгих нотах). У старших класів тренували вправи на легато, динамічні контрасти. Особлива увага приділялася пасажам, що змінюють регістр (*passaggio*) – основу техніки *bel canto*. Така система давала випускникам консерваторій «ідеальний інструмент»: голос був однаково рівний і в найнижчих, і в найвищих регістрах, з можливістю виконати найскладніші вокальні елементи.

Кастратська практика була невіддільною частиною цієї школи. Утримання високого сопранового або альтового голосу шляхом кастрації було надзвичайно поширене в XVII–XVIII ст. – особливо в італійських консерваторіях. Так, у Неаполі Порпора виховав декількох зірок-кастратів, найзнаменитіші з яких – Фарінееллі й Каффареллі. У Римі та Болоньї більшість найсильніших професійних вокалістів також складалися з кастратів; згадуються групи учнів, які навіть ходили на Монте Маріо слухати власне відлуння, щоб удосконалити техніку співу. Типова історія передбачала, що хлопчик вступав до школи десь у 8–10 років (саме в цьому віці здійснювалася операція), а навчання могло тривати до двадцять двох років життя. Кастрати займалися за суворим розкладом, де години співу чергувалися з заняттями з контрапункту, теорії та дикції. Такий щоденний режим давав юним виконавцям комплексну музичну освіту й унікальні фізіологічні переваги (сильне дихання, широкий діапазон).

Одночасно педагоги сприяли розвитку артикуляції та сценічної манери: наприклад, заняття перед дзеркалом допомагало уникати невластивих жестів і міміки. У Болоньї та Римі перевагу віддавали академічним методикам: як писав сучасник, навчальний день міг включати годину вправ на найскладніші пасажі, годину трелей і орнаментів, уроки співу під наглядом маестро, а також заняття теорією та літературою.

Важливу роль відігравали й письмові трактати. Так, брошура П'єро Франческо Тозі «Спостереження про бароковий вокал» (1723) стала фактично стандартним підручником з техніки вокалу на декілька поколінь. Вона узагальнювала практики тих років і була перекладена англійською та німецькою мовами, активно використовувалася до середини XIX ст. Загалом, поєднання теоретичної строгості, практики сольфеджіо та обов'язкової співпраці учнів забезпечило класичну школу італійського співу, яка згодом вплинула на всі європейські вокальні традиції.

Серед найважливіших діячів цієї епохи були композитори та викладачі, які не лише створювали музику, а й безпосередньо впливали на навчання вокалістів, зокрема:

Алессандро Скарлатті (1660–1725) вважається одним із творців неаполітанської оперної школи. Він написав близько 114 опер та численні камерні кантати, заклавши основи стилю першої половини XVIII ст. За оцінкою музикознавців, саме «опера серія А. Скарлатті» стала одним з наріжних каменів формування майбутнього *bel canto*. Його духовна та камерна музика, а також методики викладання в консерваторіях Неаполя сприяли професійному становленню багатьох учнів, включно з наступниками його традицій.

Нікола Порпора (1686–1768) – надзвичайно впливовий композитор і педагог. Порпора, який спочатку навчався в Неаполі, а згодом сам викладав у рідному місті та за кордоном, створив низку опер і кантат, але найбільшу славу здобув як вчитель співу. Як уже згадано, його вихованці – Фарінеллі і Каффареллі – стали символами ідеальної техніки *bel canto*. Крім того, до школи Порпори належали й інші співаки (Антоніо Уберті та ін.), отже його вплив був суто артистичним і прозаїчно технічним. Педагогічні напрацювання Порпори (збереглися зокрема в листах та нотатках) підкреслюють пріоритетні справи на колоратуру та голосову діафрагму.

Франческо Дуранте (1684–1755) – ще один неаполітанський композитор і педагог. Хоча він відомий передусім як творець сакральної музики, саме його прихильність строгим гармонічним правилам зробила його одним із «творців неаполітанської школи». Британські музикознавці зазначають: «Дуранте...

був італійським композитором неаполітанської школи. Найбільш відомий своїми творами для церкви, він також був важливим учителем, наставником Ніколо Йоммеллі, Джованні Паїзелло, Джованні Баттіста Перголезі, Ніколо Пічинні та інших». Отже, через нього взаємозв'язок неаполітанських методик з пізнішими видатними композиторами був прямим: його учні вивели наступну генерацію митців.

Леонардо Лео (1694–1744) – неаполітанець, учень Провенцале та Фоліо. Він уперше наблизив неаполітанську школу до тогочасних контрапунктних стандартів. Лео залишив значну спадщину, видатні твори в жанрах опера і меса: так, його опера «Демофонт» (1735) і «Фарнак» (1737) здобули загальне визнання, а як церковний композитор він був «першим із неаполітанської школи, хто оволодів сучасною гармонією». Його творчість і педагогічна діяльність (він також був викладачем у неаполітанській консерваторії) сприяли поєднанню барокового контрапункту з неаполітанським мелодизмом. У підсумку Лео утвердив вплив неаполітанської техніки на італійську церкву та театр.

Антоніо Кальдара (1670–1736) – композитор-венеціанець, що зробив успішну кар'єру у Відні як другий капелмейстер імператорського двору Карла VI. Він написав понад 70 опер і більше 30 ораторій, у тому числі багато творів на слова поета Метастазіо. Хоча Кальдара не був викладачем у традиційному розумінні (він належав до знаті композиторів-професіоналів за кордоном), його музика пройнята італійським стилем. Від нього походять численні вокальні ефекти бароко: захоплива мелодійність арій, граціозні мелодійні пасажі, а також розвиток оркестрованого *accompagnato*. Найвідомішими його операми стали «Адріано в Сирії» (1732) та «L'Olimpiade» (1733). Таким чином, Кальдара несе титул одного з головних представників венеціанського оперного стилю XVII–XVIII ст., що об'єднав барокову естетику з імператорськими запитами Відня.

Джузеппе Сарті (1729–1802) – композитор, чия кар'єра охопила Італію та Північну Європу. Він здобув першу освіту в Болоньї, згодом багато років провів при королівському дворі Данії, а пізніше – у росії. За всю кар'єру Сарті

створив понад 50 опер. а також численні меси, кантати та деякі рукописи для православного обряду. Як музикант він переймав італійську вокальну традицію, застосовуючи її у спектаклях Копенгагенського оперного театру (Oper- og Ballet-Selskabet). Після повернення до Італії він став директором співу у Венеції (консерваторія «Ospedaletto»), де працював з молодими співаками, зокрема його учень Луїджі Черубіні. Його опери – від «Ciro riconosciuto» (1754) до «Fra i due litiganti il terzo gode» (1782) – поєднують італійську мелодичність з інтернаціональними прагненнями. З огляду на це, Сарті є прикладом «космополітного» композитора, який поширював італійський вокальний стиль за межами Ботуша.

Марк-Антоніо Честі (1623–1669) – яскравий представник ранньобарокової Венеції. Він особливо відомий своїми світськими кантатами та операми – у їхній мелодійній структурі вже ясно простежується прийдешня белькантовська манера. Із сучасних джерел дізнаємося, що Честі «був ключовою фігурою в розвитку венеційської опери, задаючи їй велич і емоційну насиченість». Його найгучнішою роботою є опера «Il romo d'oro» (1667), поставлена в честь одруження імператора Леопольда I. Вокальна лінія Честі відзначалася чистотою звучання та багатом мелізматикой: як зазначають дослідники, «його вокальне письмо підкреслювало виразність завдяки ясності та орнаментиці, а кантати вирізнялися ліричністю з барочними речитативами й аріозними моментами, що посилюють драматичний ефект тексту». Іншими словами, Честі став одним із поборників стилю, на якому базувався розвиток лірики у Італії – і його творчість вплинула на наступні покоління композиторів і виконавців.

Уже згадувалося, що Н. Порпора виховав Фарінеллі та Каффареллі. Ці виконавці стали першими «суперзірками» оперної сцени XVIII ст., заробляючи нечувані гонорари і шалений ажіотаж. Окрім них, коло учнів включало й інших видатних виконавців: наприклад, Франческо «Senesino» Бернарді (1686–1758) – один з найпопулярніших кастратів свого часу, для якого були типові героїчні ролі в італійських операх. Сенезіно та його сучасники (наприклад, Гаутьєро Фаріна, Паоло Антоніо Парізаті) зробили вокальний стиль цих шкіл

загальноєвропейським феноменом. Скажімо, англійський публіцист Роджер Пікерінг писав про приголомшливу майстерність Фарінеї, який «великою гнучкістю голосу, орнаментикою та виразністю досягав емоцій слухачів», хоча водночас кепкував з його зовнішності [17. с.36]..

Вплив італійських шкіл вийшов далеко за межі самої Італії. З кінця XVIII ст. почався помітний розвиток європейських вокальних шкіл, але багато з них опиралися на традиції, привезені з Італії. Зокрема, у XIX–XX ст. відбувалося поступове об'єднання національних стилів, в центрі якого опинилася техніка Італії. Як зазначають дослідники, за лідерства Італії вокальне мистецтво стало дедалі універсальним і не може розглядатися ізольовано від континентальних процесів. Власне, саме близькість італійської та французької оперних шкіл спричинила утворення таких жанрів, як велика (Grand) опера і лірична опера – спадщини бароко, переробленої у добу романтизму.

Таким чином, італійські вокальні школи XVII–XVIII ст. заклали методологію і смисл вокальної техніки *bel canto*, сформувавши її естетику й педагогічні канони. Вони дали світу видатних виконавців і композиторів (Фарінеї, Каффареллі, Сенезіно; Дуранте, Порпора, Лео, Кальдара, Сарті, Честі та ін.), які поширювали ці ідеали по Європі. Від їхніх настанов беруть початок численні наступні покоління співаків і музикантів, а сам італійський стиль залишився еталоном для оперного мистецтва на довгі століття.

2.3. Орнаментация, імпровізація та їхній вплив на формування стилю *bel canto*

Вокальне мистецтво доби бароко було нерозривно пов'язане з мистецтвом орнаментации та імпровізації, які становили основу формування естетики *bel canto*. Саме у XVII–XVIII століттях склалися принципи прикрашення мелодії, що не лише слугували зовнішньою оздобою, але й відображали естетичні, риторичні та афективні засади музики цього часу. Орнаментация в бароковій практиці набула системного характеру й стала обов'язковою складовою як сольного, так і ансамблевого співу. Імпровізація ж

розглядалася як невід’ємна риса виконавця, що засвідчувала його майстерність, вільне володіння технікою та глибоке розуміння стилю.

У добу бароко орнаментика трактувалася передусім у риторичному ключі — як своєрідна «музична фігура мови». Такі музичні прикраси, як мелізми, трелі, мордент, форшлаґ, репетиції звуків чи колоратурні пасажі, використовувалися не випадково, а у відповідності до афекту, який мав бути переданий. Так, стрімкі пасажі асоціювалися з радістю або піднесенням, тоді як повільні арпеджовані та протяжні м’які прикраси передавали смуток чи ніжність.

К. Монтеверді одним із перших систематично використав орнамент як художній засіб. Його «*Seconda pratica*» підкреслювало підпорядкування музичних мелізмів змістові тексту[9. с.19]. У мадригалах і сценічних творах він надавав виконавцям свободу орнаментациї, вбачаючи у ній шлях до «правдивого вираження пристрастей».

Особливого значення набула традиція вокальної техніки (*messa di voce*) — поступового нарощування та зменшення сили звука на одному тоні, що поєднувало технічну довершеність і риторичну виразність. Цей прийом вважався «візитною карткою» співця *bel canto*, бо засвідчував його володіння диханням і контроль над вокальною лінією.

Імпровізація у вокальній практиці XVII–XVIII ст. була не менш важливою, ніж у інструментальній. Вокаліст мав не лише відтворювати нотний текст, а й доповнювати його власними прикрасами. У трактатах Дж. Каччіні (*Le nuove musiche*, 1602), П. Тозі (*Opinioni de’ cantori antichi e moderni*, 1723), Дж. Манчіні (*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, 1774) імпровізаційна свобода визначається як ключовий критерій професійності співака.

Тозі наголошував, що «хороший співак мусить бути композитором у момент виконання», оскільки від нього залежить індивідуальна інтерпретація твору. Манчіні розвивав цю думку, зазначаючи, що невміння імпровізувати, використовувати мелізматику для прикраси записаної мелодії, свідчить про недостатній рівень вокальної освіти. Гарсія у XIX столітті, продовжуючи

традицію *bel canto*, також підкреслював необхідність володіння цим мистецтвом, хоч і визнавав, що імпровізаційний елемент з часом зменшився.

Особливо широкого застосування імпровізація набула у виконанні арій *da capo*. Повторна частина арії традиційно передбачала імпровізаційні прикраси, які дозволяли співаку продемонструвати власну технічну віртуозність, а також варіативність інтерпретації. Кожен співак створював свою версію, тож арія ставала живим мистецьким актом, у якому перепліталися авторський задум і виконавська індивідуальність.

Орнаментация й імпровізація стали визначальними чинниками у становленні техніки *bel canto*. Саме завдяки багатій мелізматичі й свободі виконавського жесту вокальне мистецтво Італії XVII–XVIII століть набуло світового визнання.

- По-перше, система орнаментів вимагала від співаків надзвичайної технічної підготовки — рівного й гнучкого звука на всьому діапазоні, точності інтонації, свободи дихання. Це сприяло формуванню ідеалу «красивого співу» як зразка вокальної довершеності.

- По-друге, імпровізаційний характер барокового виконавства виховував у співців здатність до самостійної інтерпретації, що формувало унікальність кожного виконання. Таким чином, *bel canto* не зводилося до техніки співу, а ставало синтезом майстерності та творчої свободи.

- По-третє, орнаментика сприяла становленню певних жанрових форм: оперна арія, духовний концерт, мадригал і кантата набували нового змісту саме завдяки орнаментации вокальної лінії. У такий спосіб техніка *bel canto* стала фундаментом європейської вокальної школи, заклавши принципи, які в подальшому розвивалися в класицизмі та романтизмі.

Зокрема в аріях Нікола Порпори, видатного педагога й композитора, орнаментика була невід’ємною складовою навчання співаків. Його учні, серед яких — Фарініеллі (Карло Броскі), вражали сучасників віртуозними колоратурами. У мадригалах та духовних мотетах Дж. Каччіні, а пізніше у творах Алессандро Скарлатті бачимо ранні форми застосування вокальних прикрас як драматичного засобу. У аріях *da capo* Георга Фрідріха Генделя

(хоча він і був німецьким композитором, але працював у рамках італійської опери *seria*) саме виконавська майстерність імпровізації надавала арії нових відтінків і дозволяла демонструвати емоційну та технічну силу голосу [7. с.12]..

Таким чином, орнаментация та імпровізація в добу бароко не лише визначили зовнішній вигляд вокального стилю, але й заклали фундаментальні принципи техніки *bel canto*. Уміння поєднувати мелізматику з глибинним змістом музики сформувало нову виконавську парадигму, яка й досі впливає на розвиток європейського вокального мистецтва.

РОЗДІЛ 3

ВПЛИВ *BEL CANTO* НА ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Техніка *bel canto* і європейська класична вокальна школа

Техніка *bel canto*, що сформувалася в Італії XVII–XVIII ст., стала основою для становлення європейської класичної вокальної школи, визначивши як її педагогічні засади, так і виконавську естетику. Ідеал «красивого співу» — гнучкого, виразного, емоційно наповненого — виявився настільки універсальним, що його прийняли італійські, французькі та німецькі вокальні традиції. Саме завдяки техніці *bel canto* відбувся перехід від барокової риторичності до класичної рівноваги, а також було закладено фундамент романтичного стилю співу XIX ст.

У другій половині XVIII ст. техніка *bel canto* вже існувала як відпрацьована система. Вона включала:

- ідеальне володіння диханням (тривалі фрази, безперервність звучання, контроль над силою голосу);
- м'яке легато і «зв'язність» вокальної лінії;
- віртуозна гнучкість голосу, що дозволяла виконувати складні колоратури;
- виразність орнаментації, яка підпорядковувалася афекту;
- інтонаційна чистота та рівність регістрів.

Усе це становило фундамент для виконавців епохи класицизму. Уже в творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта та раннього Л. ван Бетховена вокальна партія була написана з урахуванням італійських традицій *bel canto*. Арії Моцарта з його опер (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*) сповнені

мелізматика, трелей, стрибків, які вимагали від співака досконалої техніки і свободи володіння голосом [13. с.69]..

У XVIII ст. італійські маестро стали провідними педагогами всієї Європи. Учні Нікола Порпори, Франческо Джемініяні, а пізніше Джованні Баттіста Манчіні поширювали *bel canto* у Відні, Лондоні, Парижі. Італійська школа стала стандартом вокального виховання: у Віденській придворній капелі, у французькій Королівській академії музики, у німецьких князівських дворах усі провідні вокалісти навчалися саме за італійською методикою.

Особливої уваги заслуговує постать Фаріnellі (Карло Броскі), учня Порпори, чий спів вражав сучасників чистотою інтонації, красою тембру та віртуозністю прикрас. Він став символом «золотого віку» *bel canto* і показав, що техніка може бути не лише засобом демонстрації майстерності, а й інструментом справжнього художнього вираження[33. с.78].

У класичну епоху техніка *bel canto* зазнала певної трансформації. Якщо у бароко акцент робився на імпровізаційній свободі, то у класицизмі зростає роль композиторського тексту. Проте виконавці зберегли свободу прикрашення арій *da capo*, а в операх Моцарта йдеться про баланс між авторським задумом і творчою інтерпретацією.

Саме в цей період утвердився ідеал «природності» співу, про який писав Й. Й. Кванц. Він вважав, що співак повинен зберігати гармонію між красою голосу й змістовністю виконання. Таким чином, *bel canto* поступово стало не лише технікою, а й загальною естетичною категорією класичної опери.

У XIX ст. техніка *bel canto* досягла найвищого розквіту у творчості композиторів італійської опери — Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Гаetano Доницетті. Саме вони остаточно закріпили традицію *bel canto* як стилю і водночас почали її трансформувати. Наприклад:

— У Россіні вокальна лінія вирізнялася блискавичними колоратурами, гнучкими пасажами, які вимагали від співака абсолютної технічної досконалості.

— У Белліні акцент змістився на кантилену: довгі мелодичні лінії, насичені експресією, що вимагали ідеального дихання й контролю над звуковими

нюансами.

— У Доніцетті поєдналися обидві традиції: технічна віртуозність і драматична виразність.

У цей час поняття *bel canto* починає трактуватися ширше — як стиль «красивого співу», що охоплює і технічні прийоми, і загальну естетику музичної драми.

Техніка *bel canto* стала основою європейської вокальної педагогіки. Її принципи продовжували розвивати у працях М. Гарсії (*Traité complet de l'art du chant*, 1840), М. Маркезі та пізніших педагогів XIX–XX ст. Саме завдяки цим авторам основні положення *bel canto* увійшли у сучасні консерваторські програми.

Особливе значення мало вчення Гарсії про функції голосового апарату та про «регістри» голосу, що поєднало практичну традицію *bel canto* з науковим підходом до вокалу. Це стало базою для формування сучасної вокальної науки.

У різних країнах Європи техніка *bel canto* набула специфічних національних рис:

— у Франції - поєднання з балетно-театральною традицією, легкість і граційність фразування;

— у Німеччині - поєднання з «серйозною» драматургією (особливо у творах Глюка та ранніх романтиків);

Таким чином, техніка *bel canto* стала універсальною культурною традицією, яка об'єднав вокальні школи Європи, забезпечивши їм єдину технічну й естетичну базу. Вона стала фундаментом європейської класичної вокальної школи XVIII–XIX століть, визначивши її основні засади та художні орієнтири. Вона поєднала в собі ідеали технічної досконалості й виразності, забезпечуючи гармонійний баланс між формою та змістом музичного твору. У процесі історичної еволюції від епохи бароко до романтизму *bel canto* зазнало суттєвих трансформацій: від імпровізаційної свободи й гнучкої мелодики до глибшої драматичної виразності та психологічного заглиблення. Італійська вокальна школа, що стала носієм та зразком цього стилю, справила визначальний вплив на розвиток європейської вокальної культури, а її

педагогічні принципи зберігають актуальність і сьогодні, продовжуючи формувати сучасне вокальне мистецтво.

3.2. Сучасні підходи: історично-поінформоване виконавство

У другій половині XX століття у європейському та світовому музичному просторі сформувався рух, що отримав назву *Historically Informed Performance* (HIP) — «історично - поінформоване виконавство (ІВП)». Цей напрям став відповіддю на прагнення повернутися до автентичних принципів виконання музики минулих епох — від середньовіччя до раннього романтизму. Особливе значення ІВП має для вокального мистецтва, оскільки саме спів був тісно пов'язаний із мовними, риторичними та культурними особливостями часу.

Рух за автентичність у виконавстві розпочався ще в першій половині XX ст. завдяки дослідженням музикознавців (Арнольд Долмеч) та практикам перших ансамблів давньої музики. Поступово він перетворився на самостійний напрям музичної культури. Починаючи з 1960–1970-х років, ансамблі під керівництвом Ніколауса Арнонкура, Крістофа Руссе чи Вільяма Крісті популяризували музику епохи бароко та класицизму у формах, максимально наближених до історичних [24. с.21].

Для вокалу цей процес означав радикальне переосмислення: відмову від пізньоромантичної манери співу, яка домінувала в оперній традиції, і повернення до принципів легкості, гнучкості, точності дикції та «мовності» виконання.

Сучасна практика історично - поінформованого виконавства у вокальному мистецтві базується на кількох фундаментальних принципах:

- Відповідність історичній фонетиці та декламації.
- Спів у барокову й класичну епохи був тісно пов'язаний із риторикою, тому сучасні виконавці прагнуть відтворити природну «мовність» фразування, інтонаційне акцентування та орнаментику.

- Органічне використання орнаментики. Прикраси (*appoggiature, gruppi, mordenti, trilli*) виконуються згідно з трактатами Дж. Б. Манчіні, П'єтро Тозі чи Й. Кванца, а не у «романтизованому» вигляді XIX–XX ст.

- Темброва прозорість. ІВП відкидає надмірний «оперний» об'єм звуку й тяжіння до масивності. Натомість важливими є ясність, легкість, світлий тембр, що краще відповідають акустиці малих залів і історичних інструментів.

- Динамічна свобода. Виконання передбачає активне використання нюансів *messa di voce*, відтінків динаміки, швидких контрастів, що робить звучання більш гнучким.

- Використання автентичної інструментальної підтримки. Спів поєднується з ансамблями, які виконують супровід на автентичних інструментах або їх реконструкціях (клавесини, барокові скрипки, теорби, барокові гобої). Це впливає і на вокальний баланс, змушуючи співаків орієнтуватися на більш камерний стиль, а не на «симфонічну» подачу голосу.

Цікаво, що розвиток історично - поінформованого виконавства не заперечує принципів *bel canto*, а радше повертає їх у первісному вигляді. Якщо у XIX–XX ст. під «*bel canto*» часто розуміли «великий» оперний спів (традиція Белліні, Доніцетті, Верді), то історично поінформоване виконавство акцентує на більш ранньому значенні цього терміну — «красивий спів» як єдність технічної легкості, кантилени, орнаментики та природності.

Таким чином, ІВП є сучасним продовженням традицій *bel canto*, але в їхньому автентичному контексті. Це особливо помітно у виконанні арій Генделя, Скарлатті, Монтеверді, де вимагається не лише віртуозність, а й глибока риторичної виразності.

Поява історично - поінформованого виконавства суттєво вплинула на методику навчання співаків. У консерваторіях Європи та США виникли спеціалізовані класи «старовинного вокалу», де студенти опановують барокову орнаментуку, стилістичну дикцію, старовинну стилістику французької й італійської вимови. Сучасні педагоги (Емма Кіркбі, Барбара Бонні, Андреас Шоль) наголошують на гнучкості звуку, рівномірності регістрів та уникненні

надмірного вібрато. ІВП спонукав вокалістів працювати не лише над технікою, а й над міждисциплінарними аспектами — історією мови, поетикою, театральною риторикою.

На межі XX–XXI ст. історично - поінформоване виконавство перестало бути «альтернативною течією» й стало одним із головних напрямів світового музичного життя. Такі фестивалі, як *Innsbrucker Festwochen der Alten Musik* (Інсбрук, Австрія), *Festival d'Ambronay* (Франція), *Boston Early Music Festival* (США), показують, що автентичне виконання не є вузьким академічним явищем, а здатне залучати широку аудиторію.

З іншого боку, ІВП почало активно впливати і на «традиційний» оперний театр. Сучасні постановки творів Моцарта чи Генделя в оперних театрах Європи нерідко здійснюються з урахуванням автентичної вокальної техніки, використання барокових оркестрів та «легшої» манери співу.

Історично поінформоване виконавство у другій половині XX – на початку XXI століття утвердилося як один із найважливіших напрямів світової музичної культури, спрямований на відновлення автентичних принципів вокального та інструментального мистецтва минулих епох. Його поширення стало відповіддю на прагнення науковців і виконавців наблизитися до першоджерел музичного тексту та відкрити для сучасної аудиторії первісну красу барокової, класичної та ранньоромантичної музики. Вокальне мистецтво в межах цього руху набуло нового прояву, адже реконструкція історичних підходів до співу дозволяє глибше усвідомити естетику *bel canto* у її первісному значенні. Акцент на природність звуковедення, плавній кантилени, чіткість дикції, розвиненій орнаментиці та виразності робить ІВП не лише засобом збереження традицій, а й інструментом відновлення оригінальної сутності європейської вокальної культури.

Значення історично поінформованого виконавства полягає також у його впливі на сучасну педагогіку та концертну практику. Воно радикально змінило уявлення про методи підготовки співаків, зумовивши перегляд принципів роботи з голосом, інтерпретації тексту та ансамблевої взаємодії. У педагогічному процесі ІВП сприяє розвитку більшої гнучкості, чутливості до

стилю й уміння працювати з історичними джерелами, що вимагає від виконавця не лише вокальних, а й музикознавчих компетенцій[32. с.83]. У концертній сфері цей рух розширив репертуарні горизонти, відкривши широкій публіці маловідомі твори барокових і класичних композиторів, які завдяки сучасним інтерпретаціям набули нової художньої сили та привабливості.

Таким чином, історично поінформоване виконавство постає не лише як спроба реконструкції минулого, але і як дієвий засіб оновлення сучасного вокального мистецтва. Поєднання наукової обґрунтованості з виконавською свободою та художньою виразністю робить цей рух унікальним явищем, здатним органічно інтегрувати давні традиції в сучасний культурний контекст. Він гарантує збереження й послідовний розвиток історичної традиції музичного мистецтва, зберігаючи його автентичні риси та водночас адаптуючи їх до естетичних потреб сучасності. У цьому виявляється не лише його культурна, а й методологічна цінність: історично поінформоване виконавство формує нову парадигму сприйняття музики, де минуле постає не як музейний експонат, а як живе джерело творчих пошуків і натхнення.

3.3. *Bel canto* у вокальній педагогіці та сучасній сценічній практиці

Техніка *bel canto*, сформована в XVII–XVIII століттях, набула універсального значення і заклала підґрунтя для розвитку європейської вокальної педагогіки загалом. Її основні принципи — контрольоване та збалансоване дихання, плавна кантилена, природність звукоутворення, свобода резонаторів і риторично забарвлена інтонація — виявилися настільки досконалими, що залишаються актуальними у виконавській практиці й донині.

У XIX столітті провідні вокальні педагоги — Мануель Гарсія, Франческо Ламперті, Матільда Маркезі — творчо переосмислили й адаптували італійську *bel canto*-традицію відповідно до потреб нових поколінь співаків, орієнтованих на масштабні оперні сцени. Їхня методика поєднувала класичні принципи італійської школи з вимогами романтичного репертуару, що передбачав ширший динамічний діапазон, зростання ролі драматичної експресії та

взаємодію з оркестровим звучанням, яке ставало дедалі щільнішим і насиченішим. Водночас у своїх трактатах — «*Traité complet de l'art du chant*» Гарсії та «*Guida teorico-pratica*» Ламперті — вони наголошували на незмінності фундаментальних засад *bel canto*, які вважали необхідним підґрунтям будь-якої вокальної підготовки [19. с.7]..

У сучасній вокальній педагогіці ці принципи не втратили своєї цінності й становлять основу навчального процесу в багатьох європейських та українських консерваторіях. Незалежно від спеціалізації майбутнього виконавця — чи то оперний, камерний, ораторіальний, чи сучасний академічний репертуар — саме техніка *bel canto* розглядається як технічний і виразовий фундамент, що забезпечує універсальність та професійну гнучкість співака.

У XX–XXI століттях відбувся процес диверсифікації вокальних шкіл, однак італійська традиція з її *bel canto* залишається орієнтиром для педагогів. У США та Західній Європі викладачі активно інтегрують методичні підходи *bel canto* у підготовку співаків універсального типу, здатних виконувати як барокові партії, так і романтичний чи сучасний репертуар.

Особливу увагу приділяють роботі над легато, опорою дихання та кантиленною лінією, що є необхідними як для арій Генделя чи Моцарта, так і для творів Верді або Пуччіні. Водночас сучасна педагогіка доповнює *bel canto-методику* знаннями з вокальної акустики, фонації, логопедії, що дозволяє науково обґрунтовувати традиційні вправи і робити їх більш результативними.

Варто зазначити, що *bel canto* відіграє особливу роль у формуванні камерного вокалу. Виконавці, орієнтовані на інтерпретацію барокової, класичної та романтичної пісенної літератури, активно використовують *bel canto* як інструмент для збереження природної краси голосу й відтворення стилістики доби.

Сучасна опера та концертна сцена демонструють подвійний підхід до *bel canto*. З одного боку, існує спеціалізований «*bel canto-reпертуар*» (твори Белліні, Доніцетті, Россіні), виконання якого вимагає бездоганного володіння стилем. З іншого — *bel canto* розглядається як універсальна технічна база,

необхідна для виконання будь-якого класичного чи сучасного академічного твору.

В останні десятиліття відродився інтерес до *opera* доби *bel canto* завдяки таким співакам, як Монсеррат Кабальє, Лучано Паваротті, Хуан Дієго Флорес, Чечілія Бартолі, які продемонстрували можливості стилю у поєднанні з сучасною сценічною виразністю. Їхні інтерпретації довели, що *bel canto* не є лише історичною практикою, а живою традицією, здатною захоплювати сучасну аудиторію.

Особливе значення у сучасному музичному житті відіграє феномен сценічного синтезу, коли постановки барокових та *bel canto-opera* реалізуються у форматі *historically informed performance* (HIP). У таких випадках техніка *bel canto* поєднується з використанням автентичних інструментів, специфіки барокової риторики та акторських жестів, що створює багатшарову художню картину, де традиція минулого взаємодіє з новітніми виконавськими стратегіями. Подібний підхід дозволяє не лише реконструювати історичний контекст, а й зробити його зрозумілим і виразним для сучасного слухача, що звик до іншого тембрового та естетичного середовища. Таким чином, синтез ІВП і *bel canto* стає своєрідним мостом між епохами, надаючи автентичним практикам актуального звучання й демонструючи їхню життєздатність у XXI столітті [20. с.145].

У новітній сценічній практиці спостерігається активна інтеграція принципів *bel canto* не лише у сферу академічної музики, а й у крос-жанрові формати. Зростає кількість експериментальних проєктів, у яких техніка *bel canto* поєднується з джазовими імпровізаціями, етнічними стилями чи навіть естрадними формами. Подібні ініціативи демонструють, що головні характеристики *bel canto* — кантиленність, орнаментальна витонченість та багатство вокальної палітри — виявляються універсальними й здатними гармонійно функціонувати у новому художньому контексті. При цьому відбувається розширення естетичних можливостей вокального мистецтва, адже академічна традиція збагачує сучасні жанри високим рівнем технічності і

виразності, а натомість отримує нові імпульси для розвитку, пов'язані з креативним експериментом.

У педагогічній сфері також спостерігається тенденція до поєднання класичних засад *bel canto* з сучасними вокальними техніками, серед яких *belt*, *contemporary mix* чи *crossover*. Подібна інтеграція стає необхідною відповіддю на виклики постмодерної культури, де дедалі більше стираються межі між академічним і популярним мистецтвом. Сучасний вокаліст мусить володіти технічною універсальністю, щоб упевнено працювати як на оперній сцені, так і в камерному залі чи в проектах експериментального спрямування. Використання *bel canto* як фундаменту дозволяє зберігати здоров'я голосу, розвивати його природну гнучкість і водночас пристосовуватися до вимог різних жанрів, що особливо актуально для молодих співаків, які прагнуть бути конкурентоспроможними у глобалізованому мистецькому середовищі.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що *bel canto* у сучасній педагогіці та виконавській практиці зберігає подвійну функцію. З одного боку, воно постає як історико-стильовий феномен, який вимагає від виконавця ґрунтовних знань про оперні традиції XVII–XIX століть, їхню специфіку та художню риторичу. З іншого боку, *bel canto* функціонує як універсальна вокальна методика, що здатна забезпечити якісне володіння голосом незалежно від жанрових чи стильових завдань[8. с.3]. Завдяки такій подвійності розуміння *bel canto* виходить за межі лише історичної категорії, перетворюючись на живий інструмент формування сучасного вокаліста.

Сьогодні воно виконує роль методологічної основи, яка допомагає поєднувати технічну досконалість, стилістичну гнучкість та артистичну переконливість. Це доводить, що традиція XVII–XVIII століть продовжує активно впливати на музичну культуру XXI століття. Стійкість та універсальність *bel canto* підтверджують його значення не лише як частини європейської музичної історії, а й як дієвого чинника сучасного мистецького процесу, здатного зберігати спадщину минулого й одночасно відкривати нові горизонти для творчості.

ВИСНОВКИ

Клаудіо Монтеверді – центральна постать раннього бароко, чия творчість ознаменувала перехід від ренесансної поліфонії до нової монодичної системи та заклала основи оперного жанру. Саме в його музиці сформувалися принципово нові вокальні підходи, що ґрунтувалися на передачі емоційного змісту через виразне сольне виконання, підтримане гармонічним басовим супроводом (*basso continuo*). У таких творах, як опера «*Орфей*» (1607), Монтеверді продемонстрував синтез музичної експресії, театральної дії та риторичного впливу, започаткувавши нову естетику звукового жесту та драматичної декламації. Барокова доба в цілому принесла з собою орієнтацію на риторичну виразність, що відповідала загальній тенденції до підпорядкування мистецтва ідеї впливу на слухача. У музичній сфері це проявилось у *доктрині афектів*, згідно з якою кожен твір мав утілювати один домінантний емоційний стан (афект). Композитори свідомо добирали мелодичні, гармонічні та ритмічні засоби для створення в слухача певного психологічного ефекту — радості, скорботи, пристрасті чи благоговіння.

У цей період відбулися глибокі зміни у вокальній стилістиці. Від ренесансної поліфонії з її рівноправними голосами музика перейшла до монодії — сольного співу з інструментальним супроводом. Така фактура відкривала можливість для більшої індивідуалізації виконавця, акцентуючи увагу на інтонаційній гнучкості, нюансуванні та природності декламації. Мелодія ставала засобом вираження особистісного афекту, а гармонія — підтримкою емоційної логіки музичної думки. У межах цих процесів сформувалися нові вокальні жанри - опера, кантата та ораторія, які стали основними формами барокового музичного театру та духовної драми.

— *Опера*, що виникла у Флоренції наприкінці XVI ст. (зокрема, втрачене «*Дафне*» Якопо Пері, 1598), швидко перетворилася на провідний жанр барокового мистецтва. У творчості неаполітанських майстрів XVII–XVIII ст. опера набула усталеної структури з чергуванням речитативів і арій типу *da capo*, у яких виконавець міг продемонструвати індивідуальну вокальну майстерність, імпровізаційність і техніку колоратури.

— *Кантата*, особливо у творчості Джакомо Каріссімі, набула форми камерного драматичного монологу або невеликої сценічної сцени. Її музична структура також ґрунтувалася на поєднанні речитативних і аріозних елементів, але призначалася для виконання в інтимнішому середовищі, без театральної постановки.

— *Ораторія*, започаткована творами Еміліо де Кавальєрі («*Rappresentazione di anima e di corpo*», 1600), розвивалася за подібними драматургічними принципами, проте мала сакральний зміст і не передбачала сценічної дії. Вона поєднувала духовну ідею з оперною виразністю, що зумовило її популярність у церковній практиці.

Особливу роль у становленні барокового вокального стилю відіграли естетика афектів і практика орнаментування. Виконавці активно використовували мелізми, трелі, пасажі та інші декоративні елементи, які не лише демонстрували технічну досконалість співака, а й слугували засобом емоційної інтенсифікації музичного вислову. Такі орнаменти стали основою для пізнішої техніки *bel canto*, у якій декоративність співу поєдналася з логікою фразування, контролем дихання та внутрішнім переживанням афекту.

Термін «*bel canto*» (італ. «*красивий спів*») утвердився у європейській музичній лексиці лише в середині XIX століття — переважно в ностальгійних характеристиках старої італійської співочої манери, яка поступово втрачала свої позиції після 1830-х років. Попри пізніше термінологічне оформлення, самі технічні та естетичні засади *bel canto* сформувалися значно раніше — упродовж XVII–XVIII століть в Італії, в контексті розвитку оперної та вокально-педагогічної традиції.

У музикознавчому дискурсі *bel canto* визначається як *високорозвинена італійська вокальна техніка XVIII століття*, що націлена передусім на досконалість звукового тону, гнучкість дихання, легкість переходів між регістрами та красу мелодійного вислову. Йдеться не лише про манеру співу, але про цілісну естетику звучання, у якій головними цінностями стають благородство тембру, плавність фразування та природність вокальної декламації. На відміну від романтичних тенденцій пізніших епох, що

орієнтувалися на драматичне перевтілення, стиль *bel canto* ґрунтувався на гармонійному поєднанні технічної віртуозності з емоційною стриманістю й артистичним благородством.

Перші витoki цієї техніки сягають італійського оперного співу XVII століття, який, у свою чергу, виростав із пізньоренесансного багатоголосся та монодійного сольного співу кінця XVI століття. Поступово утвердилася традиція, що поєднувала красу вокального тону з тонкою фразовою організацією, а також із риторичною логікою тексту. Саме в середовищі опери-серії XVII–XVIII століть — у творчості Алессандро Скарлатті, Ніколо Порпори, Йогана Адольфа Гассе, Ніколо Йоммеллі, Ніколи Піччінні — формується канон співу, який пізніше й отримав назву *bel canto*.

Ця естетика не виникла раптово — її становлення стало результатом тривалої педагогічної та виконавської практики. В Італії того часу функціонувала ціла мережа вокальних шкіл, серед яких особливу роль відігравала *Неаполітанська школа*. Консерваторії Санта-Марія-ді-Лорето, Турчіні та Сантонофріо упродовж XVII–XVIII століть були провідними центрами вокальної освіти, де викладали визначні майстри — Франческо Дюранте, Ніколо Порпора, Леонардо Винчі, Франческо Фео, Леонардо Лео, Джованні Батіста Перголезі, Ніколо Йоммеллі, Джакомо Траєтта, Нікколо Піччінні, Доменіко Чімароза, Гаспаре Спонтіні та інші. Вони розробляли методи формування голосу, вдосконалювали артикуляційні прийоми, розвивали культуру дихання й гнучкість реєстрів. Неаполітанська школа стала еталоном професійної вокальної підготовки для всієї Європи. Особливе місце в ній посів Ніколо Порпора — педагог, який виховав блискучих співаків-кастратів, серед яких Фаріеллі та Каффареллі.

Подібні традиції підтримували й інші центри — Римська та Болонська школи, відомі завдяки таким викладачам, як П'єтро Торі, Франческо Антоніо Пістоккі, Антоніо Бернаккі. Ці педагоги наголошували на важливості поєднання краси тону з технічною довершеністю, а також на ролі орнаменталізації та імпровізації як органічної частини виконавського процесу. Орнамент не

розглядався як зовнішня прикраса, а був засобом вираження афекту, риторичним еквівалентом емоційного жесту.

У технічному плані *bel canto* характеризується низкою ознак, що стали невід’ємними складовими класичного італійського співу. По-перше, це просодійність — точне інтонування та акцентування відповідно до мовного ритму й змісту тексту, що забезпечує природну декламаційність. По-друге, взаємозв’язок тембру і регістру з емоційним змістом, тобто відповідність вокального забарвлення смисловим і психологічним відтінкам слова. По-третє, важливе місце посідає риторична фразация, заснована на граматичних і смислових паузах, що створюють відчуття внутрішнього дихання тексту.

Виконавська практика *bel canto* також передбачає гнучке використання артикуляційних прийомів, зокрема поєднання *legato* і *staccato* для урізноманітнення звукової фактури, а також застосування *portamento* — плавного ковзання між нотами для емоційного підкреслення фрази. Одним із центральних засобів виразності є *messa di voce* — поступове наростання та згасання звуку на одній ноті, що вимагає виняткового контролю дихання й є еталоном вокальної майстерності. Крім того, важливу роль відіграє *rubato* — гнучке варіювання темпу, що підсилює драматичну напругу й створює відчуття спонтанності виконання.

Не менш значущим елементом є розвинена орнаментация, яка охоплює різноманітні мелізми, трелі, пасажі, дивізіони та граційні прикраси. У XVIII столітті співак вважався справжнім майстром, якщо міг імпровізаційно варіювати орнаменти під час виконання арії, зберігаючи при цьому єдність стилю й художнього смислу. Водночас значна увага приділялася виразності жесту, який у поєднанні з вокальною інтонацією формував риторичну переконливість сценічного образу. Використання легкого, природного вібрато лише в ключових моментах музичної фрази підсилювало враження емоційної щирості.

Таким чином, *bel canto* стало результатом тривалого еволюційного процесу, що об’єднав у собі традиції італійського бароко, ренесансної риторики й професійної педагогіки. Воно утвердилося як синтез технічної досконалості,

художньої витонченості та емоційної стриманості, заклавши фундамент європейської класичної вокальної школи. У цьому сенсі *bel canto* не лише позначає певну історичну епоху, але й репрезентує естетичний ідеал, який продовжує впливати на вокальне мистецтво до сьогодні.

Перенесення техніки *bel canto* у XIX–XX століття стало важливим етапом розвитку європейської вокальної традиції. Принципи цього стилю активно застосовували як композитори доби класицизму, так і пізніші митці. Зокрема, Г.Ф. Гендель, В.А. Моцарт і Дж. Россіні використовували характерні прийоми *bel canto* у своїх операх та ораторіях. Арії *da capo*, що передбачали повтор секції, вимагали від виконавця не лише технічної майстерності, а й уміння зберігати драматичне напруження, збагачуючи повтор орнаментальними прикрасами. Таким чином, естетика *bel canto* органічно інтегрувалася в класичну оперну форму й стала основою вокальної педагогіки наступних поколінь. У сучасному музикознавстві та виконавстві принципи *bel canto* залишаються актуальними: поширення історично поінформованого виконання сприяло відродженню барокових орнаментів і стилістичних прийомів. У педагогічній практиці елементи *bel canto* поєднуються з сучасними знаннями про фізіологію голосу, утверджуючись як універсальна модель вокальної краси, технічної гнучкості та художньої виразності. Саме ця здатність зворушувати й захоплювати слухача забезпечує тривалість впливу **bel canto** на вокальне мистецтво XXI століття.

Підсумовуючи, можна зазначити, що вокальне мистецтво доби бароко, засноване на емоційній цілісності, монодичному принципі, орнаментальності та синтезі жанрів, заклало підґрунтя для формування техніки *bel canto*. Барокова естетика з її афектною насиченістю, риторичною фразуванням та прагненням до виразної краси звучання стала основою італійської школи «красивого співу», яка виникла в XVII–XVIII століттях, передусім у неаполітанському середовищі. Технічна довершеність, рівновага регістрів і гнучкість вокальної лінії, притаманні *bel canto*, згодом визначили розвиток європейського оперного співу й продовжують зберігати свою актуальність у сучасній виконавській і педагогічній практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апель В. Історія співу: від Григоріанського хоралу до bel canto. – Київ : Музична Україна, 2002. – 284 с.
2. Гох М. Вокальна техніка bel canto: традиція та сучасність. – Львів : Видавництво ЛНМА, 2018. – 224 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнидь. – К.: НМАУ, 1997. – 319 с.
4. Стахевич О. Г. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII – середини XIX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтва; спец: 17.00.02 «Музичне мистецтво» / О. Г. Стахевич. – К., 1993. – 20 с.
5. Хоффманн А. Е. Феномен bel canto первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: автореф. дис. ... канд. искусс.; спец.: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Е. Хоффман. – М., 2008. – С. 36.
6. Грищенко В. Людина і культура. Київ: Либідь, 2000.
7. Горюхіна Н.А. Нариси з питань музичного стилю і форми. Київ: Музична Україна, 1985. 111с .
8. Ісіченко І. Бароко – мистецький стиль і літературна доба. *Дивослово*. 2010. № 10. С. 27–34.
9. Київське музикознавство. Київ, 1999. Вип. 2: Проблеми музичної інтерпретації.
10. Клин В. Українська фортепіанна музика Київ.: Наук. думка, 1980. С. 234–304.
11. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Педагогічні науки*. Випуск 120. С.74-79
- Котляревський І. А. Бароко в музиці. Енциклопедія сучасної України / наук. ред. І.М. Блюміна та ін. Київ, 2003. Т. 2. С. 270–271.
12. Крицький В. М. Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти: автореф. дис

- канд. пед. наук: 13.00.01 / НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 1999. 20 с.
13. Кужелева О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поетики ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 17 с.
 14. Лекції з історії світової культури / за ред. Стрішенця М. М. Тернопіль, 1999. С.4-16.
 15. Лекції з історії світової та вітчизняної культури. / За ред. Яртися А.В. Львів: Вид-во «Світ», 1994. С. 58-80.
 16. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство*. Наук. вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Київ. Вип.1. С. 126–134.
 17. Москаленко В. Лекції по музичній інтерпретації. Київ, 2013.
 18. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ: Музична Україна, 1994. 208с .
 19. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості М.М. Ткач. *Сфера музичного мистецтва*: навч. посіб. Київ: Знання України, 2004. 264 с.
 20. Полікарпов. В. С. Лекції з історії світової культури: навч. посібник. Київ: «Знання», 2002. 359 с.
 21. Ткачук П. Культура народів первісної спільності, східних і античних цивілізацій. Луцьк: Вежа, 2000.
 22. Харнонкурт Ніколаус. Музика як мова звуків: науково-популярне видання. Суми: Собор, 2002. 184 с.
 23. Кащенко Ю.Г. Феномен руху в клавірних сюїтах Й. С Баха та його метаморфози: від танцю до образної символіки. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: науковий журнал. Київ, 2009. № 2 (3). С. 85–94.
 24. Чинаєв В. Про виконавські стилі фортепіанного мистецтва ХХ століття. К.: «Музика», 1997. 150 с.
 25. Шоп С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ.: «Заповіт»1998.368 с. 306-317 с.

26. Fuller D. Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. – London, 2001. 665 p.
27. Nef K. Geschichte der Sinfonie und Suite. Leipzig : Breitkopf u. Härtel, 1921. 344 p.
28. Bukofzer M. F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. – New York : W. W. Norton, 1947. – 474 p.
29. Dent E. J. *The Rise of Opera*. – Cambridge : Cambridge University Press, 1979. – 310 p.
30. Harnoncourt N. *Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music*. – Portland : Amadeus Press, 1988. – 170 p.
31. Brown H. M. *Music in the Renaissance*. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1976. – 312 p.
32. Mancini G. B. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. – Firenze : Olschki, 1968. – 202 p. (ориг. 1774).
33. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. – London : Faber and Faber, 1989. – 759 p.